P 149
scăl

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXII

3 iulie septembrie 1984

Bcu-4e

Director fondator:

G. Călinescu

P 3149

În acest număr:

- *Valoare* și *adevăr* în istoria literară
- *Saeculum* — PANAIT ISTRATI
- *Bibliotecă de poezie românească:* COSTACHE CONACHI
- MARIN PREDA: *Victor Petrini — filosof?*
- *Confesiuni:* Mihnea GHEORGHIU
- *Inedit:* EMINESCU, CARAGIALE, ODOBESCU, VIANU, VOICULESCU
- Nicolae BREBAN, Constantin ȚOIU — *De ce scriu? În ce cred?*
- În foileton: Mircea ELIADE — *Teza de doctorat* (VII)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" al Universității din București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie

şi teorie

LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida

ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :

Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie LITERARĂ

Anul XXXII, Nr. 3, Iulie — Septembrie 1984

Sumar

3 **Valoare şi adevăr în istoria literară românească — împliniri ale Epocii Nicolae Ceauşescu** (R.I.T.L.)

INSCRIPŢII

6 *«...modelele noastre supreme»* (Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA) ; *«cuvîntul în slujba revoluţiei»* (D. R. POPESCU) ; *«...nobil deziderat al societăţii noastre»* (Valeriu RĂPEANU) ; *«...un triumf al gîndirii creatoare»* (Virgil TEODORESCU)

SAECULUM

Centenar PANAIT ISTRATI
9 *Aspiraţia către «real» şi presiunea modelelor* (Viorica NIŞCOV)
13 *O «colaborare» incognito* (Constantin POPESCU-CADEM)
20 VASILE BĂNCILĂ : *Literatura lui Panait Istrati* — eseu

REPERE FUNDAMENTALE

26 *Eminescu traducătorul* (Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA)
31 *Chipuri din legende : Eustathie Placbida ; Mihail* (Cătălina VELCULESCU)
35 *Elemente ale unei viziuni eminesciene mitopoetice* — II (Roxana SORESCU)
40 *Marin Preda şi «romanul filosofic»* — I (Traian PODGOREANU)

POETICA

45 *Scriere şi oralitate* (Adrian MARINO)
52 *O utopie a gîndirii critice moderne ?* (Monica SPIRIDON)
55 *Pentru o fenomenologie a rescrierii* (Marian PAPAHAGI)

ANCHETA NOASTRĂ

59 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspund Nicolae BREBAN şi Constantin TOIU)

OGLINZI PARALELE

63 *Paşoptismul şi cultura germană* — I (Paul CORNEA)
68 *«Haiducul» în literaturile sud-est europene* (Mircea MUTHU)

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU
74 *«...scuza neprevederii în buget...»* (Texte comentate de D. VATAMANIUC)
I. L. CARAGIALE
77 *«...unde suntem şi încotro [illegible]»* — un *moft* programatic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ALEXANDRU ODOBESCU
78 *«...din punctul de vedere al antichităților naționale»* (Document adnotat de I. OPRIȘAN)

CONFESIUNI LITERARE

83 Mihnea GHEORGHIU : *«Timpul e cel mai bun judecător, deși însăși judecata lui se mai schimbă»* (Convorbire consemnată de Ileana CORBEA)

IPOTEZE

88 *Un izvor nesemnalat al «Anonimului brîncovenesc»* (D. VELCIU)
95 *O «anecdotă» necunoscută a lui Creangă ?* — II (Opinii de Șerban CIOCULESCU și Z. ORNEA)

PROFIL CONTEMPORAN

Octavian PALER
96 *O neobosită trăire* (Edgar PAPU)
97 *Cariatide la templul Memoriei* (Dan C. MIHĂILESCU)
Gabriel Garcia MÁRQUEZ
100 Donald Leslie SHAW : *Funcție și interpretare narativă* — II (Versiune românească de Sorin MĂRCULESCU)
Michel BUTOR
106 *Itinerar spiritual* — VI (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

109 *«Sufletul în clătire» sau alergia erotică la Conachi* (Comentariu și antologie de Marin SORESCU)

RESTITUIRI

116 *Din istoria presei naționale : «Econoama rumână»* — 1839 (Marin BUCUR)
119 TUDOR VIANU : *Precizări la deschiderea unui curs* (Stabilirea textului : Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA)
122 *Iacob Negruzzi—Duiliu Zamfirescu : alte mărturii epistolare* (Alexandru SĂNDULESCU)
127 *«Moftul român» — repere noi* (Stancu ILIN)
130 V. VOICULESCU : *Perna de puf*, nuvelă — II («Post-scriptum» de Nicolae FLORESCU)

CRONICA EDIȚIILOR

134 În dezbatere : *«Istoria...»* călinesciană. *O lămurire* (Al. PIRU)
135 Lucian Blaga, *Opere*, vol. I—III (Mircea ZACIU)

OPINII ȘI ATITUDINI

139 *Controverse : «Cazul Blaga»* (Destăinuiri documentare de Pavel ȚUGUI)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

144 Elvira Sorohan, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu* (Cornel REGMAN); *Teoria literară ca estetică particulară* (Al. TĂNASE) ; Dolna Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta* — I (Dan Ion NASTA) ; Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. II (Andrei NESTORESCU) ; *L'Arc — Panait Istrati*
152 (Dinu PIETRARU)

BREVIAR

ÎN FOILETON

153 Mircea ELIADE: *Teza de doctorat* — VII (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VALOARE ȘI ADEVĂR ÎN ISTORIA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ – ÎMPLINIRI ALE EPOCII NICOLAE CEAUȘESCU

Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, eveniment de excepțională însemnătate în viața poporului nostru, a deschis energiilor naționale drumul către afirmarea deplină și independentă, către cunoașterea aprofundată a propriului specific, potrivit concepției materialist-dialectice despre lume, viață și istorie. Redimensionarea tuturor componentelor civilizației materiale și spirituale naționale, în funcție de noile deziderate ale politicii Partidului Comunist Român, patosul revoluționar ce caracterizează concepția profund novatoare a Secretarului General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, au generat și generează mutații fundamentale în înțelegerea noțiunilor de tradiție, umanism socialist, specific național, dialog cultural și schimb de valori, corelînd trecutul, prezentul și viitorul României în numele patriotismului revoluționar și al internaționalismului proletar, coordonate esențiale în procesul de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate.

Gîndirea revoluționară a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU afirmă cu deosebită claritate caracterul dialectic al concepției marxiste, aplicabilitatea acesteia în funcție de cerințele istoric-legitime ale fiecărei națiuni, dreptul inalienabil al fiecărui popor de a-și făuri singur destinul în concordanță cu necesitățile de ordin istoric și cu stadiul de dezvoltare.

«O cerință principală pentru adîncirea permanentă a cunoașterii științifice, — se preciza la 19 iulie 1965 în **Raportul Comitetului Central al Partidului Comunist Român cu privire la activitatea partidului în perioada dintre Congresul al VIII-lea și Congresul al IX-lea al P.C.R.**, document programatic ce avea să traseze o nouă linie de evoluție vieții social-politice și culturale românești — **este desfășurarea unor largi dezbateri, schimburi și confruntări de opinii, pe temeiul concepției despre lume a proletariatului, ostilă închistării și rigidității în gîndire și care ne învață că toate fenomenele vieții sociale trebuie privite ca un proces în continuă transformare și dezvoltare».**

Spiritul revoluționar, cu o bogată tradiție în istoria noastră, dar instaurat, din momentul Congresului al IX-lea, pe coordonatele juste, specifice și inalterabile ale spiritualității românești, s-a repercutat, cum bine se știe, în toate sectoarele de activitate, reorientînd structurile economice și social-politice și acordînd învățămîntului, științei și culturii rolul esențial în formarea personalității omului nou, constructor conștient al socialismului. După cum remarca Secretarul General al Partidului în **Cuvîntarea la Conferința Națională a Scriitorilor**, din 26 mai 1977, **«pornind de la considerentul că menirea istorică a socialismului este nu numai eliberarea omului de exploatare și asuprire, asigurarea bunăstării lui materiale și spirituale, ci și făurirea unei civilizații superioare, partidul și statul nostru asigură dezvoltarea și perfecționarea continuă a învățămîntului, științei, culturii, legarea tot mai strînsă a acestora de cerințele concrete ale societății, intensificarea tot mai puternică a vieții spirituale a poporului, făurirea suprastructurii noi a orînduirii pe care o edificăm».**

Înlăturarea dogmatismului, a unidirecționării și eclectismului, înlocuirea **statu quo**-ului cultural cu înțelegerea tradiției și a modernității ca desfășurare dialectică, în continuă înnoire, fixarea necesității de cunoaștre, analizare și afirmare universală a specificului național constituie baza vastului proces de asimilare a zonelor perene ale istoriei literare, cele care asigură pînă astăzi identitatea și continuitatea spiritului românesc de-a lungul istoriei. În acest sens, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU arăta că **«trebuie să preluăm ceea ce s-a creat bun în trecut, în toate domeniile de activitate, inclusiv în domeniul artei, literaturii, al concepțiilor filosofice. Dar trebuie să preluăm totul în mod critic, relevînd tezele greșite conținute de unele din aceste opere, chiar dintre cele mai valoroase, pentru a-i orienta în mod just pe cetățenii patriei noastre și, în special, tînăra generație. Această problemă are o importanță deosebită pentru educația politică, pentru formarea omului nou».**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Preluarea critică a tradiției, paralel cu modernizarea metodelor de analiză și sinteză, a condus la o amplă activitate, ale cărei deziderate au avut în vedere valorificarea, prin editare și exegeză, a marilor momente literare din istoria poporului român, de la studiul folclorului, al literaturii române «vechi» și «premoderne», pînă la acela al peisajului literaturii contemporane.

«Epoca NICOLAE CEAUȘESCU» se înscrie astfel și în sfera literaturii ca o perioadă de re-orientare a potențialului spiritual către elementele originare și originale ce garantează viabilitatea culturii și caracterul patriotic al cunoașterii active.

O excelentă inițiativă a Editurii Minerva a pus la îndemîna specialiștilor și a publicului larg, în vara acestui an — omagiind astfel aniversarea a 40 de ani de la mărețul act din august 1944 — un volum colectiv de mare utilitate : **Istoriografia literară românească. 1944—1984**, care cumulează principalele direcții ale istoriei, criticii și teoriei literare de la noi : procesul de editare, studiul tezaurului folcloric și al inceputurilor literaturii române, valorizarea fondului estetic prin monografii, sinteze, lucrări de comparatistică și contribuții teoretic-aplicative, situația instrumentelor de lucru (bibliografii, dicționare, antologii etc.), volumul constituindu-se astfel drept un fertil punct de plecare pentru o dezbatere amplă, științifică, atît din unghiul rezultatelor, cît și din cel al deziderateloi.

Toate studiile cuprinse în **Istoriografia literară românească** subliniază profundele mutații instaurate în acest domeniu după Congresul al IX-lea al Partidului, radicala înnoire a perspectivelor, generate de concepția politică a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU. Față de unele tendințe limitat-dogmatice manifestate la un moment dat, prin care literatura era cunoscută și analizată trunchiat și cu unele devieri de la specificitatea sa națională și estetică, odată cu promovarea noului statut al culturii, în spiritul Congresului al IX-lea al P.C.R., au fost repuse în lumina adevărului propriu toate valorile fundamentale ale spiritualității românești.

S-au reluat, astfel, mari ediții critice începute în perioada interbelică, au fost inițiate noi serii și colecții editoriale, eliminîndu-se criteriile false, de natură extraliterară, ce guvernaseră nu o dată domeniul muncii de recuperare a tradiției. Editarea operei lui Eminescu, ce urmează a cunoaște într-un viitor apropiat demult dorita integralitate, a operelor lui Caragiale, Creangă, Macedonski, Alecsandri, Odobescu, Hasdeu, a letopisețelor cronicarilor moldoveni și munteni, a scrierilor lui Cantemir, Kogălniceanu, Bălcescu și Heliade Rădulescu, apariția corpusurilor documentare privind Revoluția de la 1848 sau activitatea Școlii Ardelene — constituie realități de incontestabilă valoare. Tot în acești ani au fost inițiate ediții impunătoare din operele lui Maiorescu, Sadoveanu, Iorga, Ibrăileanu, Rebreanu, Lovinescu, Gherea, Slavici, Goga, Camil Petrescu, Blaga, Coșbuc, Arghezi, Bacovia, Hortensia Papadat-Bengescu, Bolintineanu, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu ș.a., au fost reeditate mari culegeri de literatură populară și studii de folcloristică (Gh. Dem. Teodorescu, P. Caraman, L. Șăineanu ș.a.), etnologia și antropologia sistematizîndu-se la nivelul cerințelor moderne ale domeniului.

Concepția revoluționară a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU a redimensionat marile momente ale dezvoltării istoriei naționale, punîndu-se în lumină, pe baza realității științifice incontestabile, **unitatea** și **continuitatea** istoriei poporului român, de la statul dac al lui Burebista, pînă la Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, de la răscoala transilvană a lui Horea, Cloșca și Crișan — desfășurată cu două secole în urmă —, pînă la evenimentele din 1821 și la războiul de independență din 1877, de la Unirea din 1859, la desăvîrșirea unității naționale în 1918, de la revoluția din 1848 și pînă la revoluția de eliberare națională și socială din august 1944. Toate aceste momente, reflectate firesc, într-o diversitate de modalități artistice și cu mijloace specifice, în literatura și arta românească, au devenit obiectul unor temeinice studii de istorie literară.

În această perioadă s-au analizat în spirit critic și au fost incorporate în sinteze de largă cuprindere etape de referință ale literaturii, monografiile asupra preromantismului și romantismului românesc, asupra «Junimii», **Convorbirilor literare** sau **Contemporanului**, asupra sămănătorismului, simbolsmului, poporanismului, asupra problemelor controversate ale literaturii interbelice, constituind solide puncte de reper pentru climatul actual de valori.

Pe de altă parte, acel proces de **«preluare critică»** a trecutului, desfășurat în paralel cu maturizarea ideologică a întregii noastre societăți, a fost definitor marcat — tot din inițiativa Secretarului General al Partidului — de reexaminarea unor zone ale istoriografiei pînă atunci ocolite sau neadecvat prezentate, ca și de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reintegrarea în circuitul de valori a unor personalități sau lucrări fundamentale, ignorate sau pur și simplu interzise accesului publicului larg cititor ani de-a rîndul. Au apărut, în condiții optime, nu numai publicistica eminesciană sau **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent** de G. Călinescu, dar și **Getica** lui Vasile Pârvan, proza artistică integrală a lui Rebreanu, creația filosofică a lui Lucian Blaga, **Criticele** lui Titu Maiorescu, opera istoriografică a lui Nicolae Iorga, **Istoria literaturii române vechi** a lui Nicolae Cartojan ș.a.m.d., precum și alte lucrări care au cotribuit la elucidarea unor cazuri literare controversate, — reprezentînd tot atîtea împliniri de anvergură culturală și istorică la baza cărora se află opera de cititor al României moderne a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU.

Vorbind la Congresul consiliilor oamenilor muncii din industrie, construcții și transporturi, din 11 iulie 1977, Secretarul General al Partidului sublinia că **«lichidarea în țara noastră a cenzurii — cum i se spune — ilustrează stadiul înalt la care a ajuns societatea românească, superioritatea ei, încrederea în capacitatea celor care lucrează în acest domeniu de a aplica ferm în viață politica partidului, creșterea nivelului politic-cultural al maselor largi populare. Această măsură este o nouă expresie a democratismului societății noastre, a marilor drepturi și libertăți de care se bucură oamenii muncii în România, inclusiv în exprimarea opiniilor prin intermediul presei, în creația literar-artistică, a posibilităților nelimitate ale maselor de a participa la dezvoltarea vieții spirituale».**

Toate marile împliniri editoriale au fost premerse, urmate sau au fost realizate concomitent cu dezvoltarea științei literare. Faptul că la ora de față critica, istoria și teoria literară românească sînt pe deplin competitive la nivel mondial, că în comentarea literaturii naționale sînt utilizate practic toate metodologiile moderne, pe plan european, cu un coeficient anume de eficacitate literară, înglobînd cu valabilitate reciprocă atît criterii moral-istorice, cît și estetice, filosofice etc., — demonstrează cu pregnanță forța deosebită a spiritului național, exercitat într-un climat de libertate autentică și respect al valorii.

Beneficiind de conducerea înțeleaptă a tovarășei academician doctor inginer Elena CEAUȘESCU, președintele Consiliului Național pentru Știință și Tehnologie, cercetarea românească, inclusiv cercetarea literară, dispune în prezent de toate condițiile necesare unei dezvoltări dinamice, armonioase, de programe unitare și ferm coordonate, de un excepțional potențial uman și material.

Directivele Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român cu privire la dezvoltarea economico-socială a României în cincinalul 1986—1990 și orientările de perspectivă pînă în anul 2000 ne dau sentimentul plenar al desăvîrșirii și afirmării valorilor culturii noastre în plan universal, ne întăresc convingerea că **«se vor crea în continuare condiții pentru dezvoltarea culturii și artei socialiste, înflorirea întregii vieți spirituale a poporului, se va intensifica activitatea de formare a oamenilor muncii în spiritul înaltului umanism al societății noastre, al principiilor eticii și echității socialiste».**

În acest context, marcat la ora de față de entuziasmul cu care întregul popor urmărește lucrările celui de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, eveniment istoric de importanță covîrșitoare în dezvoltarea viitoare a României socialiste, cercetătorii din cadrul Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu», redacția și colaboratorii **Revistei de istorie și teorie literară** își manifestă deplina aderiune la orientările actuale și de perspectivă instaurate de spiritul profund revoluționar al Congresului, decișî să facă totul pentru dreapta cinstire a patrimoniului cultural național, pentru afirmarea plenară a valorii și adevărului românesc pe toate meridianele globului. După cum spunea nu demult Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, în **Cuvîntarea de la Slatina**, din 22 octombrie 1984: **«Este necesar să se înțeleagă că, pentru a înfăptui aceste minunate perspective, pentru dezvoltarea patriei noastre trebuie să ducem mai departe spiritul revoluționar, să trăim și să acționăm permanent ca revoluționari, fiind conștienți că revoluția pe care am inceput-o odată cu asumarea puterii politice de către clasa muncitoare, de către popor, sub conducerea comuniștilor, a obținut succese mari, dar ea continuă și va trebui să se ridice la un nivel superior. Procesul revoluționar nu va înceta niciodată, deoarece permanent trebuie să acționeze pentru perfecționarea activității noastre, pentru ridicarea nivelului dezvoltării economico-sociale, pentru un om nou, cu o înaltă conștiință revoluționară, cu înalte cunoștințe științifice și culturale, care să ducă cu mîndrie mai departe făclia civilizației și progresului, cuceririle revoluționare, să asigure națiunii noastre, întotdeauna, în veci-de-veci un loc liber, independent în rîndul națiunilor lumii».**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

INSCRIPȚII

«Avem nevoie de o artă mare, în care inima vieții să bată zgomotos, o artă care să releve impetuos emoțiile grandioase, ideile serioase despre viață, care să facă tuturora înțeleasă și iubită concepția omului făuritor».

G. Călinescu

«...MODELELE NOASTRE SUPREME»

Înțelegîndu-se valoarea trecutului pentru orice edificare cu sorți de izbîndă, s-a creat, în România socialistă, și în tărîmul literaturii un climat de propice întîlniri între cei ce au fost și cei ce sînt, între clasici și contemporani. Nu mai este poate nevoie să repetăm la nesfîrșit tirajele impresionante acordate *poeziilor* eminesciene, *teatrului* lui Caragiale sau *povestirilor* lui Creangă, în ediții de popularizare ca acelea din «Biblioteca pentru toți» sau ca acelea destinate de editura Albatros tineretului. Ceea ce dorim să subliniem de data aceasta, pentru strădania constructivă a zilelor noastre, este conjugata lucrare a istoricilor literari, a textologilor, a editorilor în scopul dării la lumină a operelor clasice în veștmintele cerute de exigențele metodologice moderne, în toată lumea civilizată. Ne interesează în chip precumpănitor acest moment din valorificarea clasicilor, deoarece el precede, obligator, comentariile, interpretările, studiile monografice și sintezele care urmează. Fără *ediția critică*, «definitivă», cum o numim, judecata completă de valoare asupra unui autor nu se poate emite, nu se poate pronunța.

De aceea sîntem bucuroși să urmărim pe harta cercetării din ultimii ani, progresele vizibile realizate de rîvna unor specialiști devotați cauzei *clasicilor*, aplecați cu îndîrjire asupra textelor în spinoasa și ultraspecializata muncă de descifrare și colaționare, a cărei importanță rămîne uneori străină necunoscătorilor, dar a cărei pondere într-o cultură are o semnificație cu totul deosebită. În vasta operă eminesciană s-a ajuns, de pildă, la volumul al XIV-lea din continuata *Ediție Perpessicius*.

În 1981 Nicolae Gheran a încheiat publicarea integrală a operei beletristice a lui Liviu Rebreanu, într-un fel exemplar. S-a ajuns la volumul 4 al *Jurnalului* și *Epistolarului* lui Titu Maiorescu, rezultat al muncii admirabile desfășurate de Domnica Filimon și de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, cărora li se datorește și primul volum din *Operele* lui Maiorescu, Georgetei Rădulescu-Dulgheru îi mai datorăm și continuarea marei ediții Alecsandri, întreprinsă cu o rară acribie. A pornit la drum și ampla ediție critică Sadoveanu, coordonată de Constantin Mitru și de Cornel Simionescu, din care a apărut primul volum.

În Institutul «G. Călinescu», unde cea mai mare parte a cercetării este închinată clasicilor, o ediție pentru întîia oară concepută integral a *Operei* lui B. P. Hasdeu se află în curs de elaborare. Și publicarea de documente, de corespondență a marilor scriitori, și scoaterea la iveală a scrierilor încă inedite, rătăcite prin arhive, toate fac parte din acea *operă* de punere în lumină a valorilor clasice, a acelor valori pe care se întemeiază educația etic-estetică a generațiilor tinere, pe care se întemeiază necesara consonanță a culturii noastre cu culturile de seamă ale lumii. Căci respectul pentru clasici, măsoară deopotrivă respectul pentru trecut, și respectul pentru valorile autentice, exemplare, menținînd mereu vie și adevărată scara valorilor unei culturi. Dăruim clasicilor prinosul iubirii și al admirației noastre, făcînd din ei și din operele lor, modelele noastre supreme

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«...CUVÎNTUL ÎN SLUJBA REVOLUȚIEI...» *

Literatura pe care o scriem avînd atributele — considerate de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU definitorii — *originală*, *patriotică* și *umanistă*, stă sub semnul generos al vieții, al adevărului acesteia ; fiindcă tot de la Președintele Țării am reținut, cu profundă înțelegere și adeziune, că numai *adevărul vieții*, faptele și viața spirituală a contemporanilor pot da naștere unor mari opere. Tumultuoasă și profund angajată, în sensul proiectat de timp, pasionată și gravă, patetică și polemică, totdeodată dominată de sentimentul revoluționar al vieții și al misiunii sale, literatura de azi se înfățișează în fața poporului prin comunitatea celor care sînt scriitorii în patrie. Cei care s-au decis să pună cuvîntul în slujba revoluției, asumîndu-și misiunea de *educator*, de oameni care creează pentru a proiecta imaginea unei realități revoluționare în substanța și în aspirațiile ei, înțeleg acum mai exact sensul adevărat al artei. În lumina generoaselor îndrumări și îndemnuri adresate scriitorilor de Secretarul General al Partidului, literatura a situat în cadrul preocupărilor sale omul, creatorul istoriei. Ea va trebui să urmeze acest drum cu și mai nestrămutată hotărîre.

Avem datoria să nu uităm că, veacuri după veacuri, istoria țărănimii noastre a fost istoria țării noastre. Țăranii arau și semănau pămîntul și la nevoie lăsau plugul și secera și deveneau oșteni. Redescoperirea satului românesc, a acestui univers care a prilejuit apariția atîtor capodopere în literatura noastră, presupune o legătură mai strînsă cu istoria noastră de ieri, dar, mai ales, o cunoaștere mai adîncă a prefacerilor petrecute în satul contemporan.

În spațiul istoriei noastre contemporane, sîntem de asemenea datori să arătăm cititorilor profilul muncitorimii noastre ; se cere, totodată, o oglindire mai amplă a rolului major al intelectualității noastre, al inginerilor, tehnicienilor, oamenilor de cultură și artă în edificarea socialismului în patria noastră.

Prin realizările ei însemnate, literatura română își împlinește menirea socială și exercită nobila sarcină ce-i revine în formarea omului nou.

Prestigiul ei a crescut considerabil. Dar este loc pentru mai bine. Trebuie să ne preocupe mai mult descoperirea tinerelor talente, viața cenaclurilor literare, viața tuturor revistelor, inclusiv a celor școlare, realizarea unor opere care să reflecte aspirațiile și cerințele educative, specifice copiilor și tineretului. Avem multe de făcut. De noi depinde să realizăm tot ceea ce ne propunem. Și noi credem că stă în forțele noastre putința de a ne afirma pe măsura epocii noastre. Toate aceste îndatoriri le vom duce la bun sfîrșit străduindu-ne să dezvoltăm unitatea scriitorilor din România, aparținînd tuturor generațiilor, fără deosebire de limba în care scriu, în jurul înaltelor idealuri de prosperitate și de pace ale națiunii noastre.

D. R. POPESCU

«...NOBIL DEZIDERAT AL SOCIETĂȚII NOASTRE»

Am sentimentul, din ce în ce mai puternic confirmat de realități, că astăzi cartea reprezintă, la noi, pentru toți, un bun spiritual, intrat în viața cotidiană a oamenilor precum toate acele bunuri de care este nevoie pentru ca viața să fie perpetuată. Nu e vorba doar de o simplă curiozitate intelectuală, de procurarea unor posibile subiecte de discuție. Oamenii zilelor noastre, și în general tinerii, sînt cartea ca pe o necesitate a vieții. Nu pot să-și conceapă existența altfel decît la lumina acestei *cărți*. Folosim din ce în ce mai des o imagine : setea de carte. Ea corespunde unui nobil deziderat al societății noastre. Oriunde vom merge vom constata că librăriile sînt asaltate. Oamenii tineri sînt setoși de a găsi în cărți modele, de a se confrunta necontenit cu eroii lecturilor lor, de a se întîlni în direcțiile spirituale ale trăirilor lor cu frămîntările și lupta spre mai bine a perso-

* Text radiodifuzat în ziua de 24 august 1984, pus la dispoziția redacției de Constantin VIȘAN, căruia îi mulțumim și pe această cale (*n.r.*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

najelor ce populează literatura noastră contemporană... Mă gîndesc mereu cît de interesant ar fi un roman care să surprindă tocmai acest fenomen : setea de cunoaștere a oamenilor realităților noastre socialiste.

Nu o dată, Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, a insistat asupra îndatoririi scriitorilor de azi de a descifra în adîncuri *universul spiritual* al poporului român.

Cred că a sosit timpul ca istoricii, criticii literari și filosofii culturii noastre să înceapă o dezbatere mai profundă asupra modalităților ca acest univers spiritual să fie prezent în viața de zi cu zi a poporului, asupra modalităților de a fi preluat și întruchipat în sfera de artă, asupra căilor fertile, ca și asupra unor căi care s-au dovedit nefertile, de a turna în opere noi de artă, ceea ce a fost, este și va fi specific, ceea ce noi numim, cu un cuvînt, *permanențe*.

Cred că va trebui să dăm toată atenția problemei circulației marilor valori ale culturii românești, care trebuie neapărat să fie totdeauna la îndemîna tuturor.

Tineretului nostru de astăzi trebuie să-i oferim toate acele valori spirituale care au fost create de-a lungul mileniilor, care au fost create de-a lungul acestor ani, valori spirituale care au îmbogățit o zestre minunată, valori care se creează astăzi sub ochii noștri.

Valeriu RĂPEANU

«...UN TRIUMF AL GÎNDIRII CREATOARE»

Potrivit documentelor elaborate de cel de al IX-lea Congres al Partidului nostru, Congres care constituie un triumf al gîndirii creatoare oglindit în istoricul Raport al Secretarului General al Partidului Comunist Român, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, Raport la elaborarea căruia contribuția sa este esențială, sînt încredințat că în genere, și cu atît mai mult într-o societate socialistă, literatura și arta joacă un rol principal întru înfăptuirea progresului social și ridicarea conștiinței umane pe o treaptă superioară.

Dar pentru a juca acest rol, pentru a întări și grăbi ridicarea conștiinței pe o treaptă superioară, literatura și arta trebuie să facă apel, din plin, la puterea lor de investigație asupra realității înconjurătoare, pentru a sonda, a descoperi și a da la iveală, o dată cu conținutul latent al epocii, noile relații care se ivesc între oameni în urma schimbărilor de un fel deosebit survenite în domeniul economic, politic și social.

Conștiința artistică, atunci cînd există, se deosebește de toate celelalte forme de conștiință, tocmai prin travaliul specific al elaborării imaginei, care nu poate exista, bineînțeles, fără obiectul care o produce, dar care poate exista, totuși, în absența obiectului care a furnizat-o.

Acest travaliu specific, viu, activ, afectat fanteziei artistice, această acțiune complexă, bifurcată, zigzagată, include posibilitatea desprinderii fanteziei de elementele furnizate de realitate și posibilitatea transformării unei noțiuni abstracte, sau unei idei, în fantezie.

Există un «univers omenesc inedit al socialismului» pe care îl constituie aceste uriașe mutații provocate de socialism pe plan spiritual și psihologic.

Aici se împlintă și de aici își soarbe substanța sonda mobilă și mereu perfecționată a artei.

Pentru a descoperi giganticul tumult, adesea contradictoriu, al epocii noastre (căci aceste mutații de care vorbesc nu urmează o lină mișcare de translație, fiind supuse legilor dialecticii), orice poet, orice artist veritabil, va căuta să îmbine activitatea de interpretare cu activitatea de transformare, utilizînd ca metodă principală de proiectare și reținere, metoda materialismului dialectic.

Prin forța ei superioară, poezia, arta în genere, este chemată să descopere și să plămădească o imagine a lumii valabilă pentru fiecare om în parte și valabilă, totodată, în raporturile fiecăruia cu comunitatea umană.

Virgil TEODORESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CENTENAR PANAIT ISTRATI

Aspirația către «real» și presiunea modelelor

Două premise subiective strîns conexate sînt cu deosebire frapante atunci cînd ne confruntăm cu literatura și cu personalitatea lui Panait Istrati. Prima este capacitatea sa de a trăi cu o inegalată ardență tensiunile vieții proprii. Cea de a doua — aptitudinea de a retrăi simpatetic, arzător pînă la halucinant, *ca pe ale sale*, întîmplări și împrejurări ale vieții *altora*. *Biograficul* și *opera* fuzionează drept urmare la el indisolubil. Și nu numai în sensul general în care *orice* literatură *a oricui* conține — cumva — totdeauna, în mod necesar, și un filon autobiografic. Fie el minimal. Ci și în sensul, *specific*, în care biografia a tăiat drastic și esențial marele amprente ale operei.

Se știe astfel bunăoară că identitatea personajelor lui Istrati își are mai totdeauna, biunivoc, un corespondent fidel *aievea* (mergînd adesea pînă la detaliul onomastic) — corespondențe certificate net de textele documentare ale autorului (scrisori, jurnale, evocări etc.); apoi că filosofia sa de viață este profesată, în chiar *termenii* și în chiar *frazarea* ce îi sînt proprii, de eroii prozelor lui, fără modulări ori artificii.

Dar nu numai atît. Este de netăgăduit că tensiunea existențială — clocotindă, tragică — între *tendințe centripete* și *tendințe centrifuge*, tensiune consubstanțială fizionomiei sufletești a *omului* Istrati, este responsabilă de generarea uneia din paradigmele nucleare ale operei *autorului* Istrati: oscilația — uneori concomitență — între refuzul ancorărilor, opțiunea pentru starea peregrină, pe de o parte, respectiv, aspirația către statornicie, dorul de rădăcini și vatră, pe de alta. De aici, dialectica marilor teme specifice: *vagabondajul*, *aventura*, *libertatea* (mergînd, în paroxism și negativ, pînă la extrema violență), iar în contrabalans, *prietenia* năvalnică, *iubirea* care fixează, patosul *principiului moral* nestrămutat ca adevăr trăit.

Mai mult. Se poate spune chiar că opera de ficțiune e în asemenea chip construită la Istrati încît izbutește să-și *autosemnifice* condiția.

Cu alte cuvinte, izvorînd obedient și coerent din *trăit*, ea ajunge să *tematizeze*, prin excelență, *biografia*. Cel mai adesea, narațiunea se încheagă în logosul cuiva, ca *re*-amintire. *Re*-amintire, rostită, a *crîmpeielor*, de cele mai multe ori, ale unei vieți. Cîteodată a crugului întreg. *Viață* a personajului *care* povestește. Sau *viață* a altcuiva *despre care*, cineva, povestește.

Pe de altă parte însă, în chiar acest punct, ficțiunea se desparte de planul autobiografiei. Căci, riguros vorbind, caracterul «documentar» al prozelor lui Istrati atinge integralul doar în ordinea *emoției* (autorului) și a *atmosferei* (peisaj, cadru etnografic). *Faptele* ca atare configurează îndeobște un *epic nud* în curgere torențială, un epic în care decupajul evită «spontan» banalitatea, întîmplarea șterșă, branșîndu-se pe *situații-limită* (molestări, răpiri, omoruri) și pe caractere *accentuate*. Acestea din urmă, ca și conflictele, sînt desenate în linii și suprafețe decise, limpezi. Lipsite practic însă de o a treia dimensiune. Se ipostaziază astfel, în forme variate, aventura absolută, or prin însuși acest fapt proza lui Istrati transgresează frontierele literaturii «realiste» — cu atît mai mult pe cele ale memorialisticii «artiste» curente — și aderă la un soi de *extraordinar* situat la limita extremă a plauzibilului.

Dar caracterul de elaborat, de «artefact» al narațiunilor lui Istrati rezultă și din altă determinare. Încă mai profundă. Din recursul (sau numai raportarea) la motive și structuri literare preexistente.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Direcția cea mai semnificativă o constituie valorificarea abundentă a tradiției folclorice autohtone. O valorificare ce nu este doar una *decorativă*, precum inserarea de citate folclorice textuale, evocarea amănunțită de momente etnografice etc., ci și una de esență. Anume, raportarea la rețelele structurale ale unor specii atît strict *poporane* (precum *memoratum*-ul, cîntecul bătrînesc etc.) cît și *populare* în sens larg (precum scrierea de colportaj, în primul rînd romanul haiducesc). Adînc grăitoare este, din acest unghi, *repetarea*, dar numai cu valoare pur existențială, de «*situații de viață*» consemnate, asemenea, paralel — și prealabil — de literatura populară; căci menținerea permanentă a unor distanțe constante de aceasta poate lăsa impresia că, la nivelul «punerii—în—situație», opera lui Istrati ar rămîne totuși independentă de folclor, cu care ar semăna numai prin evocarea, coincidentă, de întîmplări «adevărate», aceleași.

De pildă: o fată frumoasă dintr-o așezare dunăreană e furată de un turc și de sluga acestuia. Fata se cheamă Chira. Fratele pornește s-o caute etc. Este, schematic, «romanul» *Chira Chiralina*.

Și proza lui Istrati și balada din repertoriul tarafurilor cîmpiei dunărene sînt construite *pe aceeași* situație epică. Totuși nimic nu dovedește în mod absolut peremptoriu prelucrarea baladei în «roman». Ba nici măcar neapărat *inspirarea* din cîntecul bătrînesc. Esteticește, narațiunea lasă impresia de totală autonomie, iar sugestia energică, a afinității cu balada, introdusă în mod expres de autor în titlu și în onomastica personajelor, pare să aibă mai curînd rostul de a însinua vechiul adagiu al «eternei reîntoarceri». Indiferent însă de starea de fapt — autonomie efectivă sau numai autonomie aparentă —, raportarea la baladă intertextualizează în orice caz «romanul» și îi conferă, prin însuși acest fapt, semnificație de produs modelat, construit.

Același sens îl are apoi frecventarea intensă a motivului *fortuna labilis*: *Moș Anghel*, *Chira Chiralina*, *Codin* — în parte — etc. sînt construite pe mișcarea în val a alternanței ritmice dintre *noroc* și *nenoroc*.

După cum același sens îl asumă și *dimensiunea didactică*, esențială, a operei. Dimensiune pregătită încă de la nivelul montajului, axat, cum arătam, pe evenimentul de excepție, insolit; căci tehnicește, «morala» rezultă desigur mai lesne din cazurile ieșite din normă, inechivoce, care «vorbesc de la sine», decît din anodin. Selecția evenimentelor fiind astfel orientată, iar personajele avînd mai toate pasiunea cugetării morale, textile sînt prevăzute cu o amplă armătură de paremii. Paremii ce operează ca argument, ca un apel la autorități, la *auctores*.

Epicul este, cel puțin în cazul celor mai izbutite narațiuni, subordonat *didacticului*.

Astfel, *Moș Anghel* este parabola vinovatului pedepsit și pocăit adresată, ca o lecție pe viu, nepotului pornit pe căi strîmbe. *Stavru* dimpotrivă, este o lecție de toleranță și o invitație la înțelegerea mai suplă a lumii, adresată intransigenței și inexperienței tinereții. *Cosma*, la rîndu-i închide în sine o lecție. E demonstrarea pedepsirii *hybris*-ului. Ș.a.m.d.

Factura compozițională a primelor cicluri narative îngăduie, reclamă chiar, raportarea acestora la proza de tip *Bildung* [1]. Este vorba de acea factură care conjugă *proiecția unei biografii* cu *reflecția morală* și *pedagogică* adresată explicit unui personaj aflat în anii formării. Aici, Adrian.

O variațiune pe tema acestei paradigme o constituie, în ansamblu, ciclul *Moș Anghel*.

În *Moș Anghel* — povestirea eponimă a ciclului — tema psalmistului («vanitas vanitatum» și, alăturîndu-i-se, tema absurdității universului greșit întocmit în care tot ceea ce se întîmplă e rod al hazardului orb, prind trup epic prin intermediul relatării unei *de-formări*, povestită de vocea naratorului — încă neîntrupat, deocamdată, ca personaj —: «*Procesul de descompunere al acestui om, tată duios, bun cetățean și creștin cu evlavie, e cea mai fioroasă din tragediile pe care autorul acestor rînduri le cunoaște. Aici e descris numai începutul. Sfîrșitul el — tristețe care rupe inima — va fi povestit mai departe*» (p. 154) [2].

Moș Anghel, om drept, mărinimos, pare un răsfățat al norocului. Își ia nevastă frumoasă. Bunurile îi sporesc. E dăruit cu copii. E îndrăgit și prețuit

[1] Pentru teoria categoriei, vezi Viorica Nișcov. *Ideologie și structură în romanul de tip «Bildung»*. în *Dacoromania*. München. V (1979—1980).

[2] Toate citatele din Panait Istrati urmează ediția Alex. Talex. *Chira Chiralina*, București, Ed. Minerva. 1982.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de cei din jur. Dar femeia se arată leneșă și inertă ; treptat gospodăria i se năruie ; foc pus de mîna criminală îi face scrum casa și-i ucide nevasta ; copiii pier năprasnic. El cade la năravul beției. Lovit de dambla, țintuit la pat, ros de vermină, își trăiește ultimle zile într-o mizerie ce depășește limitele ororii.

Viața lui Anghel repetă, pînă la un punct, modelul *Iov*, sinusoidă mitică exemplară a șansei/nesansei. Afinitatea este pe de o parte implicită. Ea bate la ochi prin pura similaritate parțială a conturelor epice. Împrejurare care, paradoxal, prin *feed-back*, poate lumina calitatea de mit al *re-formării*[3] în cazul lui Iov : a) punerea — îndelung — la încercare. b) îndelunga tenacitate a personajului, c) accesul, grație acesteia, la o existență nouă, mai înaltă. Aici formula *Bildung*, în accepție largă, are deci în vedere, nu — ca de obicei — germinația și stadiile liminare ale unei conștiințe, ci saltul unui suflet matur și puternic, din abisul becisniciei pe culmi de beatitudine.

Pe de altă parte însă, Iov este *explicit* invocat în chiar dialogul personajelor.

O primă oară, de părintele Ștefan, care îi reamintește lui Anghel biblica poveste. *Țelul* duhovnicului este alinarea suferinței sufletești a celui lovit ; iar *mijlocul*, calitatea de grilă explicativă, hermeneutică, pe care mitul o deține prin natură.

Referința la Iov este mai apoi reluată de Dimitrie care se pune în pofida părintelui, neagă mitului orice noimă, *«pentru zilele noastre»*. Zice : *«Dacă ar trebui să credem spusele lui popa Ștefan, Iov cică s-a sculat din bolesniță și și-a regăsit, în viață, copchii morți și vacile furate, da' Anghel n-o să se mai scoale niciodată. De la Iov încoa, vremurile s-au schimbat ; Dumnezeu nu mai face minuni. Poate că tot din vina noastră« (p. 167).*

Cu aceasta se anunță însă tema principală a celei de o doua părți a ciclului : *culpabilitatea*.

După chinuitoare suferințe trupești și sufletești pe care ajunge să le stăpînească datorită unei aprigi sforțări de autolimpezire, Anghel își află împăcarea în ideea că este pedepsit pentru vina de a fi tînjit după absolut în ordinea *lumescului*, de a fi nesocotit spiritul și a fi dat întîietate plăcerilor trupului. Se hărăzește ideii de asceză — deși, pe moarte fiind, nu mai are răgazul de a o și practica — dobîndind, lăuntric, libertatea pierdută în afară.

Căci problema sa nu ține atît de sfera celor concrete, oricît de cumplite, cît de cea a moralei și a cunoașterii. Anghel, asemeni lui Iov, nu pricepe de ce a fost lovit. Abia în clipa cînd e străfulgerat de revelația *vinei* și a *pedepsei*, universul său, pînă atunci de neîndurat pentru că era haotic și absurd, devine brusc ordonat, îndrituit, plin de tîlc, susținut de coloana solidă a cauzalității morale. Cufundîndu-se în orizontul duratei veșnice, el se simte ușurat de orice suferință. Ajuns la liman, izbutește implicit să echivaleze condiția finală a lui Iov, cel împăcat cu sine și cu Dumnezeul său.

Prima parte a ciclului nara, cum s-a putut vedea, *de-formarea* unui ins. O nara participativ. Dar la modul impersonal. Secțiunea secundă îi relatează *re-formarea*, opunînd nu numai un *alt sens de dezvoltare etică* ci și o altă *modalitate a enunțării :* Anghel este de astă dată narator, protagonist și comentator al propriei deveniri spirituale.

Unica și cea de pe urmă grijă în pragul morții îi este de a transmite către acela dintre nepoți simțit a-i fi cel mai aproape, revelația esențială pe care un noroc ultim i-o dăruise. Nu întîmplător Adrian îi e *«cel mai aproape»*. Doar și Adrian se călăuzește, în viață, după gîndul pe care și Anghel își clădise existența. Anume acela potrivit căruia a trăi se cade numai dînd frîu liber pornirilor adînci ale propriei firi.

O nouă verigă se adaugă primei în adunarea premiselor unei constelații formative.

Argumentul cel mai de seamă al lui Anghel este destinul său însuși. Autobiografia — prin *negativ, exemplară* — pe care unchiul o deapănă spre uzul nepotului, deține o forță de convingere sporită, datorită situației limită în care se comunică : pe patul morții, de către cel strivit de necumpătare. În felul acesta, ea ne apare ca mesaj testamentar cu supremă valoare de avertisment : *«Am să mor numaidecît, Adriene.... drept orice moștenire îți dau sfatul următor : opune-te din toate puterile, și*

[3] Cf. E. L. Stahl, *Die religiöse und humanitätsphilosophische Bildungsidee und die Enstehungsgeschichte des deutschen Bildungsromans im 18. Jahrhundert*, Diss. Bern. 1934, pp. 64—74.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pînă nu-i prea tîrziu, bucuriilor deșarte» (p. 193).

Demn de subliniat este că motivul «învățăturii-de-transmis» nu se limitează doar la sfera evenimentului epic. El poate fi depistat și la nivelul *compoziției*, unde funcționează ca resort generator și ordonator al fluxului narativ, așteptînd, înlăuntrul spațiului ideatic deja bătut, o nouă cărare, incidentă. Astfel, dorința lui Anghel de a întări printr-un nou *exemplu* învățătura dată nepotului *(«Aș fi vrut să-ți dau o pildă de nebunie omenească, povestindu-ți viața lui Cosma»*, p. 193) va fi împlinită, la porunca sa, de Irimia. Rostită grav de acesta ca oratie funebră la căpătîiul lui Anghel, ea configurează odată în plus, tema *vinei* și *pedepsei* ce se așează apăsat, ca emblemă și lespede, pe epilogul povestirii. Dar relatarea lui Irimia funcționează, în același timp, și ca articulație compozițională, ea lansînd, precum un *motto* subînțeles, povestirea cea de pe urmă a ciclului astfel armonic și viguros legată, printr-o complexă împletitură de sensuri, de ansamblul din care face parte : *«Cosma a fost omul cel mai pătimaș din vremea lui... Viața sa a fost o vijelie străbătută de trăsnete... Inima lui a cunoscut bucurii mari și chinuri supraomenești. Și Cosma a fost pedepsit cu moartea pentru nedreptățile, silniciile și greșelile lui»* (p. 196).

În *Cosma*, Irimia — fiul eroului titular — istorisește, pe lîngă întîmplările de seamă din viața părintelui său și treptele propriei formări, formare călăuzită de tată și de unchiul Ilie.

Binomul didactic — și totodată emblematic — *vină, pedeapsă* își capătă din nou specificarea, cum arătam, în tema *hybris*-ului penalizat.

Cosma trăiește în totul pe măsura pornirilor firii sale aprige. Este colosul care îndoaie banul în dinți, adulmecă primejdia după nechezul cailor și foșnetul codrului, nu se dă prins pentru nimic, preferînd lupta cumplită și moartea. Violent, răzbunător, cu toane, cu patima femeilor, el ajunge să încalce, înlăuntrul cetei de haiduci, preceptul libertății și al actului justițiar, înlocuindu-l cu bunul plac semeț. Pîngărirea dreptății imanente este însă pedepsită de soartă. În clipa cînd pricepe că nu va putea sfida la nesfîrșit *«rînduiala lumii»*, tăria i se topește. Silit să se smerească, lovit crud în trufia sa nemăsurată, își pierde cumpătul și cade răpus de plumbul poterei.

În ceea ce o privește, ruta *Bildung* este, la Irimia, prin forța împrejurărilor, cea a uceniciei întru haiducie.

Sub privegherea tatălui, Irimia crescuse ca în baladă : *«Te-ai hrănit cu must de carne friptă — zicea Ilie, unchiul* (îi istorisește Irimia lui Adrian) —, *la trei ani beai vin cu plosca, la șase ani înotai ca o rață»* (p. 208).

La unsprezece ani e pus la încercări, să-și arate vrednicia : să încalece calul lui Cosma, să dea dușca o ploscă de vin pe nerăsuflate, să tragă un prim plumb cu flinta grea de haiduc. Se descurcă. Tatăl îl primește în ceată : *«Ești un viteaz fiu al pădurii, Irimio. Te îngădui»* (p. 204).

Cosma îl învață pe fiu cam tot ceea ce știa și el : *practic*, să-și ducă traiul în codru după legi nescrise dar știute de toți, să treacă cu capul sus prin greu ; *conceptual*, să gîndească potrivit cîtorva idei simple și limpezi, ținînd de o tradiție seculară : *«omul e întotdeauna singur»*, *«trebuie să știi să mori pentru patima cu care ai venit pe lume»*, *«menirea femeilor e de-a suci soarta bărbaților»* etc.

Cum se știe, cum s-a putut vedea și mai sus, structura ternară a ciclului *Moș Anghel* este de tipul narațiunii *à tirroirs*. Cadrul convențional este deductibil din permanența entității personajului Adrian ca receptor al tuturor mesajelor narative, directe sau mediate, care străbat ciclul. În raza acestui cadru, eminamente *deschis*, se inserează — am văzut — «autobiografia» lui Anghel, urmată de biografia lui Cosma (istorisită de Irimia, care își deapănă la rîndu-i «autobiografia»), suită incluzînd reproducerea fragmentelor de povestiri narate la persoana întîi de Cosma și de Ilie, apoi narațiuni paremiologice (precum, bunăoară, cea spusă de Floricica, din care se vede că mai bun e *«dramul de noroc decît carul de minte»*) etc. Astfel, o povestire cheamă pe o alta ori și-o subsumează declanșînd o reacție în lanț cu pornire, de fapt, de la unul și același program de trecere a ștafetei, pus în mișcare de un impuls inițial : Anghel nu-și poate da duhul pînă cînd nu este încredințat că la Adrian a ajuns mesajul său. Pentru acesta un avertisment *forte* este de trebuință. Necesară e de aceea, în ochii lui Anghel, istorisirea nu doar a propriilor sale experiențe, ci și a vieții rubedeniei lor, voinicul Cosma. Viață care repetă în «termeni tari», în registru eroic,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

paradigma crorilor, la nivel domestico-bucolic, a vieții lui Anghel, și al cărei tîlc îl întărește pe al acesteia din urmă : statuarea unui model negativ, model de *ne-urmat*.

Sensul general, *subliniat moralizator*, al întregului complex narativ *Moș Anghel*, prezența discursului educativ explicit asumat, deschid o serie care deschisă rămîne. Care sînt concluziile lui Adrian în urma celor aflate, care procesele de modelare lăuntrică pe care aceste experiențe s-ar fi cuvenit să le declanșeze în el, care consecințele practice asupra existenței sale «reale» — cu alte cuvinte, toate, repere indispensabile ca secvența paradigmatică *Bildung* să fie completă — nu știm. Adrian, cel care este principalul destinatar oficios al învățăturii — și al învățămintelor — desfășurate de-a lungul întregului ciclu, se menține în cele din urmă, de fapt, *dincoace* de sensul evenimentelor narate.

În marginea acestor considerații ni se impune, din nou, un adevăr peren.

Programatic, Panait Istrati a urmărit, după cum se știe, o operă de caracter *documentar*. Peseimne însă că *literatura* e, în anumite limite, mai puternică decît *viața*. Căci și atunci cînd un scriitor voiește, precum Istrati, să se lepede de toate artificiile meșteșugului și să încredințeze hîrtiei doar transcrierea «adevărului adevărat», trăit de sine sau aflat de la alții, atare «transcriere» se va raporta într-un fel ori altul, ineluctabil, la tipare deja constituite. A voi deci să te sustragi tiraniei modelelor și procedeelor — pare a ne spune opera lui Istrati — este în ultimă instanță, obiectiv vorbind, doar o năzuință, fie ea și frenetică, menită să se submineze, fatal, în procedeu retoric. Ceea ce revine la a spune, în plan subiectiv, pură utopie.

Viorica NIȘCOV

O «colaborare» incognito

A fost Panait Istrati, în primăvara anului 1924, corespondentul la Paris al ziarului *Universul*, așa cum a lăsat să se înțeleagă, chiar din perioada respectivă, directorul marelui cotidian bucureștean ?

Momentul, de altfel destul de puțin semnificativ în existența reputatului scriitor, merită totuși a nu fi neglijat sau eludat, măcar ca posibilitate a depistării unor colaborări, pînă azi necunoscute, ale gazetarului Istrati. În plus, afirmațiile controversate și nesigure din jurul episodului respectiv ale biografilor și exegeților istrațieni sporesc interesul investigației documentare în scopul elucidării faptelor.

Evident, binecunoscutele moravuri publicistice și politice ale lui Stelian Popescu puneau de la bun început sub semnul întrebării veridicitatea celor relatate de directorul *Universului* în articolul *Un mare talent literar, Panait Istrati. Cum l-am cunoscut*, publicat, în coloanele ziarului său, vineri 18 aprilie 1924. Dorința expresă de reclamă, ca și auto-atribuirea grabnică de merite în recunoașterea unei cariere literare ce se anunța din plecare de o amplă circulație internațională — procedee nu o dată manipulate cu o totală lipsă de scrupule în activitatea jurnalistică a lui Stelian Popescu — făceau suspectabilă, desigur, declarația acestuia că a luat imediat măsuri să-i vină în ajutor lui Istrati, reperat întîmplător, în postură de fotograf ambulant, pe Promenade des Anglais, doar la cîteva luni după ce revista *Europe* (nr. 7, din 15 august 1923) lansase un nou scriitor.

Pe de altă parte, nici autorul *Chirei Chiralina*, referindu-se, în cîteva împrejurări, la întîlnirea, de la Nisa, cu Stelian Popescu, și la urmările ei în planul relațiilor sale cu *Universul*, nu a prezentat cu claritate și în detaliu aspectele problemei. Într-o *scrisoare* către Romain Rolland, din 30 aprilie 1924, Panait Istrati își exprima în termeni categorici refuzul față de colaborarea propusă : *«Prefața lui Romain Rolland n-a fost scrisă ca să mă ajute a deveni corespondentul lui „Petit Parisien" din România. Eu nu-mi vînd condeiul. Și apoi, n-am de ce să mă plîng pentru viața mea actuală : n'am stăpîn, sînt un om liber»* Se pare, totuși, că motive de «plîns», cel puțin sub raport financiar, existau încă. Recent publicatele epistole istratiene către J. Rozenthal, directorul *Adevărului*, abundă în detalii cu privire la precaritatea situației pecuniare a scriitorului în epoca

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

respectivă *(«Glorie cu maţe goale»* sau, constatarea amară : *«nu se poate trăi dintr-o carte»).* De unde şi o altă lumină asupra legăturilor sale cu Stelian Popescu. În 12 iunie 1924 Istrati îl înştiinţa pe Rozenthal : *«Cu „Universul" am pus de mămăligă. Popescu crede că aşa, ieftin poate să pună mîna pe mine. Ehe, neică, eu am trecut peste corpul mamei cu geamantanul în mînă şi nu „Universul" are să mă oprească din drum cu cei 1200 de fr. ai lui pe cari i-am dat pe o cameră şi pe un costum de haine».* O lună mai tîrziu chestiunea *Universului* revine în această discuţie epistolară, chiar dacă, cu un subînţeles scop strategic : *«Am lăsat pe Popescu baltă, dar îi mănînc cei 1200 de fr. de pe luna iunie şi nu pot să-i trimet nimic. Chiar vreau să-l las în baltă. Nu e pentru mine. Dar va trebui să-i dau banii îndărăt. Şi cum să fac»*[1]. Se sconta, desigur, pe «dărnicia» financiară a celor de la *Adevărul*, spre care lasă să se vadă că mergeau opţiunile sale publicistice, ca şi interesele lansării creaţiei lui literare în România.

După cum se vede, chiar din examinarea acestor sumare date Panait Istrati nu vorbeşte nicăieri de o «colaborare» la *Universul* pe care s-o fi încredinţat tiparului. Mai mult încă, scriitorul lasă să planeze oarecare confuzie asupra «înţelegerilor» sale cu Stelian Popescu, şi nimic nu ne-ar îndreptăţi să considerăm că ar fi existat un angajament încheiat între autorul lui *Codin* şi rapacele gazetar, *«fost ministru şi directorul celui mai mare cotidian din Bucureşti».* În *Trecut şi viitor* (1925) Istrati povesteşte doar despre felul în care a fost abordat în primăvara lui 1924, la Nisa, de J. Rozenthal şi cum şi-a început colaborarea, în 15 iunie 1924, la *Adevărul literar şi artistic*, episodul cu *Universul* fiind cu totul omis.

Plecînd de aici Al. Talex era îndreptăţit să afirme, referitor la oferta de «colaborare» a lui Stelian Popescu, că : *«refuzul lui Panait — la început şovăitor, dat fiind mizeria în care se afla — devine categoric, între timp cunoscîndu-l pe Rozenthal»*[2]. La rîndul său, Al. Oprea — pentru a nu cita decît pe cei mai cunoscuţi biografi istratieni — ajungea firesc la concluzia că directorul *Universului* doar s-a lăudat în presa română că l-a cunoscut pe Istrati şi că i-a împrumutat scriitorului o sumă de bani[3].

În fond, ce erau cei 1200 de franci, *«de pe luna iunie»*, pe care autorul *Chirei Chiralina* intenţiona — în scrisoarea către Rozenthal — să-i restituie lui Stelian Popescu ? În ce mod, apoi, au vrut *«să pună mîna»* pe el cei de la *Universul* ? Ce i se cerea scriitorului de către clanul de conducere al marelui cotidian bucureştean pentru ca el să fie pus în situaţia să-i mărturisească lui Romain Rolland că *«nu-mi vînd condeiul»* ?

Sînt întrebări pe care orice cercetător atent şi le poate pune şi la care ne simţim oarecum în măsură să răspundem acum, pe baza studierii dosarului *«colaboratorilor externi pe anul 1924»*, păstrat în fondul arhivistic al ziarului *Universul*[4]. Se găsesc în «dosarul» respectiv trei epistole ale lui Panait Istrati către Stelian Popescu, din chiar perioada care ne priveşte, cópii după «răspunsurile» ce i-au fost expediate scriitorului, *note* contabile şi *adrese* bancare, *telegrame* şi plăţi efectuate, toate strîns legate de activitatea de corespondent de presă la Paris al ziarului *Universul*, în lunile *aprilie—mai—iunie* 1924, a autorului *Chirei Chiralina*.

Din dispoziţia directorului, la 6 aprilie 1924, secretariatul de redacţie al ziarului *Universul* îi expedia lui Panait Istrati, pe adresa sa de la *«Nice, Hotel Royal»*, o scrisoare — păstrată în copie, la «dosar» (f. 6) — în care i se comunicau *«Condiţiile pentru cei care ar putea colabora la „Universul"»* şi i se dădeau instrucţiuni privitoare la calitatea, cerinţele şi obligaţiile unui *«ziarist extern»*, în funcţie de atitudinea politică a cotidianului. Reiese totodată de aici că prozatorul îşi începuse sta-

[1] Cele două scrisori către J. Rozenthal au fost publicate de Stancu Ilin în *Manuscriptum*, an XV, nr. 2 (55), 1984, pp. 124—126

[2] Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor*, ediţie întocmită şi adnotată de Al. Talex, Ed. Scrisul românesc; Craiova, 1981, p. 312.

[3] Vezi : *Panait Istrati, dosar al vieţii şi al operei*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 170. Al. Oprea relatează întîlnirea dintre Istrati şi Stelian Popescu cu unele mici modificări faţă de modul în care a zugrăvit-o directorul *Universului*. Autorul monografiei nu ne indică însă sursa documentară pe care se bazează. Şi mai ciudat este faptul că în prima ediţie, cea din 1964, a studiului său, Al. Oprea punea aproape acelaşi text în relaţie cu J. Rozenthal (p. 166). În legătură cu propusa colaborare, monografistul concludea : *«Nu ştim cum vor fi decurs lucrurile : pînă la urmă, acest proiectat mariaj cu „Universul" nu are loc»* (p. 171, ed. 1976).

[4] Arhivele Statului, Filiala municipiului Bucureşti, Dosar nr. 110/1924.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

giul de reporter încă din luna martie, că i se acordase o lună de probă, care se dovedise însă infructuoasă (*«încercările de acum, de a avea un reportaj conștiincios și la timp, dînd greș, socotim prima lună ca o încercare, după care vom vedea dacă putem sau nu continua începutul făcut, cu dorința de a me servi pe noi și de a veni în ajutorul unui talent care azi n-are mijloace de a se pune în valoare»*). Onorariul era de *«1000 franci lunar, 200 fr. lunar deplasări și costul telegramelor după justificări de plată»*. Operațiile financiare se făceau prin banca Finkels la Paris.

Scriitorul se grăbește să răspundă în 8 aprilie 1924, pe o hîrtie cu antetul *«Café restaurant de la régence et brasserie royale. 8 Avenue de la Victoire. Nice»*.

Nice, le 8 avril 1924

Stimate Domnule Popescu,

Am luat cunoștință de cuprinsul scrisorii D-voastră de la 6 aprilie și unde — enumerîndu-mi condițiile sub cari am putea lucra de comun acord — îmi propuneți postul de corespondent al ziarului «Universul» la Paris.

Condițiile D-voastră sunt acceptabile și le accept. **Negreșit, și eu sunt de părere să ne punem, reciproc, la încercare pentru o lună, neuitînd vorba proverbului nostru: «Numai punînd în plug cu Românul, îl cunoști».**

Din parte-mi, pot să vă asigur de pe acum, că nu-mi pun în gînd să accept acest post fără să-mi dau seama de datoria ce mi-o asum. Atita cît mijloacele oferite de D-voastră îmi vor permite, eu îmi voi face toată datoria gazetărească. Nu greutatea de a mînui condeiul — (chiar cu îndămînare, la nevoie cu artă) — mă sperie, ci varietatea știrilor ce-mi cereți [5]. În special, bursa și petrolul sunt și au fost pentru mine enigme. Va trebui să-mi acordați îngăduință, precum și indicații precise asupra mijloacelor de unde izvorăsc informațiile de genul acesta. Pentru rest, voi căuta să-mi fac eu însumi raporturile necesare.

Cu deosebire îmi convine dorința D-voastră de a «avea nota independentă, fără tendințe, imparțială și moderată». E tot ce doresc și eu. Cît privește onorariul de o mie de franci pe lună și două sute de franci în plus pentru cheltuielile de deplasare le accept în principiu și numai pentru luna de încercare.

Cum sunt sigur că exactitudinea mea, precum și calitatea corespondențelor, vor întrece așteptările D-voastră nu mă îndoiesc că veți fi așa de drept și nu-mi veți refuza o dreaptă sporire.

E de ajuns să vă spun că în condiția mea ca simplu lucrător, avînd o singură cameră mobilată la hotel și cîștigînd între 35—40 de fr. pe zi, de-abia reușeam să duc luna pînă la capăt, fără să mai socotesc cîștigul soției mele. Nu trăiește omul numai pentru mîncare și dormit! Dar unde să mai pui că, grație Jocurilor Olimpice ce vor începe în curînd, nu se poate găsi azi o cameră la Paris sub 300 fr. pe lună. Or, condițiunea mea fiind alta decît aceea de lucrător, devenind corespondent, va trebui să am și un mic cabinet de lucru al meu, cu telefon în clădirea ce voi locui. Judecați și veți vedea că nu cer imposibilul. Postul îl iau în primire cu începere de la 1 mai. O condiție prealabilă e vărsarea primei luni de îndată ce vom fi de acord. Vă voi semna o chitanță de primire, care la nevoie poate fi contrasemnată de Dl. Georges Ionesco, bottler, 24 rue du Colisée, Paris 8 e. În așteptarea confirmației acestui răspuns, primiți, D-le Stelian Popescu, asigurarea considerației ce vă păstrez.

Panait Istrati

Paginile cotidianului bucureștean din lunile mai și iunie 1924, atît timp cît documentele ni-l arată pe Istrati corespondent la Paris, conțin zilnic știri din capitala Franței, condensate în cronici politice sau foarte succinte informații de la Jocurile Olimpice, publicate la rubrica «Sport». Nici una din ele nu are vreo semnătură. Evident, unele îi aparțin, deși tonul moderat, impersonal, în maniera comună a celorlalte coloane, în care se vede mîna neutrală a redacției nu lasă să transpară ceva din impetuozitatea stilului său literar.

[5] Intr-adevăr în instrucțiuni se prevede : *«știri precise relative la evenimentele zilei, privitoare la politică, industrie, comerț, chestiunile economice, bursă, liga națiunilor etc.»*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cert, doar două din *corespondențele* de la Paris, publicate în perioada respectivă în *Universul*, îi aparțin lui Istrati. Ele poartă semnătura : «*P. I. Delabrăila*», pe care scriitorul o utilizase pentru prima oară, în 27 martie 1921, în *L'Humanité*, și pe care el însuși și-o desconspira, în 1925, în volumul autobiografic *Trecut și viitor* (p. 120).

Prima *corespondență* este un reportaj, intitulat *Note din Paris*, publicat în *Universul* nr. 103, sîmbătă 10 mai 1924, p. 2. Față de tot ce ziarul tipărise pînă acum transmis de la Paris se constată o netă diferență, atît din punct de vedere gazetăresc cît și sub aspect literar.

După acest articol Panait Istrati, neștiind dacă-i apare *corespondența* și sub ce formă, solicită, într-o scrisoare din 12 mai 1924, să i se tritită jurnalul. De asemenea, în cazul în care directorul e mulțumit să i se mărească salariul în funcție de scumpetea nivelului de trai. Se lamentează totodată că nu primește leafa [6]. Putem deduce de asemenea, pe baza acestei scrisori că știrile din capitala Franței și lapidarele informații sportive de la Olimpiadă, veneau sigur din partea lui Istrati.

Paris, 12 mai 1924

Stimate Domnule Popescu,

Sunt foarte mihnit văzînd că mă lăsați în continuu fără jurnal. Așa fiind, nu știu nici dacă m-ați anunțat ca corespondent al «Universului» (și în ce chip), nici dacă corespondențele mele apar.

Am primit suma de o mie șapte sute de franci, reprezentînd salariul meu de 1200 și 500 ca fond pentru cheltuieli. Aș dori să-mi spuneți dacă aveți sau nu intenția să-mi sporiți acest salariu, în caz că sunteți mulțumiți căci drept să vă spun, e o scumpete aici care m-a făcut să intru în datorii de pe acum. Numai camera mă costă 400 de fr. pe lună. V-aș ruga de asemeni ca la sfîrșitul acestei luni să-mi trimiteți biata leafă ceva mai repede ca precedenta, pentru care am alergat 15 zile pînă s-o am. Eu voi face tot ce-mi va sta în putință ca să vă servesc conștiincios, dar să știți că de la Legație nimeni nu mi-e de folos. Începînd cu Dl. Antonide, care drept serviciu s-a pus să înjure pe Romain Rolland, nimeni nu mi-a dat altceva decît promisii și strîngeri de mînă. A trebuit să mă dezbat numai între gazetarii francezi ce cunoșteam.

Pentru Jocurile Olimpice, în lipsă de-o scrisoare specială a D-voastră, am făcut toate sacrificiile ca să intru.

Vă rog telegrafiați imediat, spunînd că eu sunt trimisul Dv. special la Jocuri, la adresa : Commission de la Presse, 17 Bulevard Haussmann — ca să pot avea intrarea liberă duminica viitoare și în tot timpul Jocurilor.

Spuneți-mi, în linii generale, cam ce mi-e permis să trimet prin telegraf. (Am deja tariful 50%, obținut cu chiu cu vai, căci trebuia iar o scrisoare specială]).

Al. Dv. Panait Istrati

Directorul *Universului* îi răspunde abia la 2 iunie, data oficială a ieșirii adresei cu nr. 4745 (copia e din 31 mai) cînd deja, duminică, 1 iunie 1924, în numărul 121 al ziarului apăruse în pagina întîi, pe două coloane centrale, al doilea reportaj semnat «*P. I. Delabrăila*». Este, de data aceasta, un interviu cu un titlu amplu : «*Universul» la Paris. Punctul de vedere al celor de stînga în politica exterioară — O convorbire cu d. Albert Dalimier — Despre Mica Înțelegere și România (De la corespondentul nostru particular).* Ideile generoase, nobile, de pace, de cooperare și de înțelegere între națiuni, de progres, de muncă și de economie producătoare, de solidaritate împotriva unui nou război, sînt rînduri lumi-

[6] Expediase deja, în acest sens, la 5 mai, o telegramă în limba franceză, primită la redacție în ziua de 7 mai (D. 110, f. 36) : «*Journal „Universul", Correspondances expédiés. Reçu vos lettres. Mai point argent. Envoyez telegraphiquement nom correspondant banque Finkels. Suis immobilisé. Istrati*». Ziarul îi răspunde prompt două zile mai tîrziu, în 7 mai 1924 : «În posesia telegramei dvs. din 5 crt. vă răspundem că încă de la 21 aprilie a.c. am dispus prin Banca Finkels de aici, ca să vi se plătească salariul dvs. pe luna Malu a.c. și avansul pentru cheltuielile de corespondență. Vă informăm că am reînnoit azi cererea către Banca respectivă ca să dispună ca plata să vi se facă la domiciliu. Vă rugăm a lua notă de aceasta. Cu toată stima. Administrator».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

noase în paginile jurnalistice de-atunci şi ele reflectă din plin crezul politic pacifist şi confratern al scriitorului.

Scrisoarea din 2 iunie 1924 a direcţiei *Universului* cuprinde numeroase reproşuri şi «nemulţumiri» la adresa activităţii «corespondentului de presă» Panait Istrati. I se impută mai ales prozatorului puţinătatea ştirilor: *«În total luna trecută, am primit o scurtă telegramă cu alegerile şi câteva cronici»*. Înţelegem deci că şi acele «puţine» informaţii privitoare la mersul şi rezultatul alegerilor din Franţa apărute în *Universul* din 11, 12, 14 şi 15 mai (nr. 103—104, 106—107), sînt materiale ce aparţin lui Istrati. De asemenea, s-ar mai putea să-i revină scriitorului şi alte două articole ce poartă menţiuni aparte: *«De la corespondentul nostru special»* (nr. 118, din 29 mai 1924) şi *«Serviciul nostru particular»* (nr. 126, din 8 iunie 1924)[7]. De reţinut, în mod special, e şi faptul că Istrati convenise cu Stelian Popescu să nu-şi semneze colaborările la *Universul* cu numele real: *«Colaborarea d-tale nu s-a anunţat, fiindcă nu puteam să anunţ, căci văd că nu vrei să semnezi cronicile»*. Prozatorul înţelegea aşadar să fie un «corespondent de presă» ...incognito la *Universul*, în ciuda tentantelor oferte ale direcţiei ziarului (*«chiar pentru d-ta era bine să le semnezi dacă sunt interesante, ca să te pui în valoare»*). Zece zile mai tîrziu, de altfel, Panait Istrati ia hotărîrea să întrerupă «colaborarea» la *Universul*. Scrisoarea sa din 12 iunie 1924 către Stelian Popescu este o epistolă strategică. Solicitările scriitorului erau, de această dată, evident, de neacceptat şi el pe asta şi miza, cum ne demonstrează, coroborată aici, *scrisoarea* trimisă exact în aceeaşi zi lui J. Rozenthal, prin care îşi anunţă, de fapt, începutul colaborării la *Adevărul*.

Paris, Le 12 juin 1924

Stimate Domnule Popescu,

Dacă ai obiceiul să ierţi, îţi cer iertare, deşi n-am nici o vină, şi cu toate că am făcut tot ce-am putut.

Tot D-ta însă nu poţi să-ţi dai seama la ce e aici.

Nu numai că «Universul» nu mi-a fost de nici un folos, dar chiar mi-a dăunat foarte mult. Timp de trei săptămîni, am alergat ca un cal de tramvai ca să-mi pun calitatea în valoare: peste tot se cerea «o scrisoare, a directorului». Am obţinut ce se putea obţine şi fără această scrisoare, dar cîte curse pe la potentaţi! Cîte scări de redacţie de urcat! Cît timp pierdut! Cită epuizare! De acestea D-ta nu ştii nimic.

În vederea de a păstra noul post, am luat o cameră cu cabinet de hotel şi mi-am făcut un costum negru (de care n-am nevoie). Singure aceste două lucruri mi-au înghiţit 1100 de fr.[8]! Transportul vreo [...][9], Jocurile Olimpice 100, apoi telegraful şi corespondenţa, vă puteţi închipui ce-am trăit. Şi probă că am trăit rău e că am căzut bolnav tocmai cînd Kyra apărea. M-am mutat la ţară, la Joinville-le-Pont. Şi de-acolo mă tiram ca un ciine ca să fac vreo 200 de dedicaţii şi adrese. Aşa că, văzînd şi puţinul ce se publica din cele 7—8 corespondenţe şi trei telegrame — (trimise la timp, foarte la timp, v-o pot proba!) — am fost covîrşit de boală şi de necaz şi am tăcut. Tac şi acum, căci nu ştiu ce să fac. Ehei, Domnule Popescu! Nu se prind muştele cu oţet, dar cu atît mai greu albinele. Dacă D-ta crezi că eu pot să trăiesc cu apă rece, te înşeli. Atît e toată generozitatea D-tale amicală? La ce bun atunci să fii om bogat! Săracii sunt mai generoşi!

Acum, ce să facem? Dacă mai ţii să fiu corespondentul D-tale, sau mai bine zis să devin regulat, mai trebuie 1500 fr. pe lună, plătiţi înainte.

---

[7] E interesant de observat că *Universul* avea deja, în perioada lui Istrati încă trei angajaţi în acest post: Gh. Rosin (din 1923 pînă în martie 1924); I. Fermo (din februarie 1924) şi Noti Constantinidis, trimis special al ziarului *Lupta*, patronat de *Universul*. Cei doi din urmă transmit telegrafic ştiri în limba franceză, mai rar în română. Numele lor nu apar în paginile cotidianului. Pe I. Fermo îl reîntîlnim corespondent la Paris al *Universului* şi după etapa Istrati.

[8] Evident o hiperbolă gazetărească, deoarece chiar scriitorul recunoaşte în însemnările sale, referitoare la acel timp, din iunie—iulie 1924: *«Pentru întreţinerea mea (trei persoane împreună cu nevasta şi soacra) îmi ajungeau opt sute de franci, lunar»*. Vezi: *Cum am devenit scriitor*, 1981, p. 314.

[9] Loc. gol, coala deteriorată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Vreo 3 săptămini voi fi silit să stau retras pentru a termina toaleta celui de-al doilea volum ce va apare în noiembrie. Apoi, voi fi din nou liber. De, ce să fac ! Fii și D-ta mai generos !

Cu toată stima ce v-o datoresc

N-am primit nimic de la banca Bercovici [10].

Panait Istrati

Dialogul epistolar se încheie practic, aici, fiindcă scrisoarea ultimă, adresată scriitorului din partea direcției *Universului* de Cecropide, secretarul de redacție al ziarului, însărcinat să-i anunțe lui Istrati încetarea angajamentului, nu vine decît să consemneze o stare de fapt. Despre rambursarea vreunei sume — așa cum pretindea prozatorul în epistola, din *iulie 1924* către Rozenthal — nu a fost, desigur, vorba. Ea ar fi apărut menționată în actele contabile ale ziarului.

Se înțelege, așa dar, că, pînă la urmă, după două luni de oscilări, despărțirea lui Panait Istrati de *Universul* a fost un act de opțiune politică. Publicist și scriitor democrat el a realizat, dincolo de orice inconvenient financiar, că nu-și găsește locul în paginile unui ziar de o orientare în evidentă contradicție cu idealurile și dezideratele sale social-politice.

Constantin POPESCU-CADEM

Două articole ale lui Panait Istrati *

NOTE DIN PARIS

De vreo trei ani încoace, Parisul dispereazâ primăvara pe parizieni. Se zicea altădată : «Les giboulées de Mars», adică în limba lui Eminescu, «toanele» lui Martie, ploi reci și soare sfios în același ceas al zilei. Acum toanele lui Martie se prelungesc pînă la 15 și chiar pînă la sfîrșitul lui mai. Or, lucrătorul din uzină, precum și midineta din atelier, îndură cu bărbăție șase luni de vreme urîtă fără să se plîngă, dar cu începere de la 15 martie, privirea lor reclamă, ca un drept sfînt, un cer senin și muguri dătători de curaj. În aprilie trenurile și tramvaiele care duc la cîmpie gem duminica, de lume necăjită de muncă și doritoare de spațiu. În mai frumoasa lor «la Queue» (coada) se întinde ca o lungă rădăcină a răbdării, în așteptarea rîndului de-a lua trenul, tramvaiul sau omnibusul.

Nu mai sunt aceleași vremuri.

•

Astăzi, 1 Mai, «sărbătoarea muncii», Parisul nu se deosebește mult de celelalte zile.

---

[10] În timp ce articolul nostru se afla sub tipar, au apărut în revista *Tomis*, nr. 9, din 1984, într-un grupaj nepaginat (un pliant) «*Panait Istrati. Centenar 1984*», trei scrisori ale autorului *Neranțulei* sub titlul *Panait Istrati, corespondent de presă la Paris*, cu o prezentare lapidară semnată de «*Dr. Nicolae Mocioiu*».

Este, desigur, dreptul oricui de a întreprinde cercetări și de a publica rezultatul lor spre folosul obștesc, dacă, bineînțeles, la baza strădaniei se află criteriul științific. Numai că «*Dr. Nicolae Mocioiu*», în persoana căruia am identificat pe directorul Filialei Arhivelor Statului din Brăila (cel mai indicat să știe că un nume înscris deja în *Foaia de folosire* a unui *dosar* înseamnă etic și respectarea unui cod al priorității), în graba lui de a ne-o lua înainte și în goană după inedit, în loc să facă din contribuția sa un veritabil serviciu istoriei literare, a ajuns prin incorectitudinea reproducerii documentelor în cauză, la efecte contrare. Lecțiunile eronate, eludarea unor fraze și a unor pasaje întregi, schimbarea punctuației au dus la deformări grave, la mutilarea textului istratian.

Înșiruirea tuturor acestor nedorite «modificări» ar consuma inutil spațiul de față. Cititorii au posibilitatea să constate singuri de ce a mai fost necesară *republicarea* celor trei epistole istratiene în cadrul articolului nostru. Procedeul antiștiințific se cere însă a fi amendat.

* Reproducem aici textul celor două articole semnate în *Universul* de Panait Istrati, în cursul lunilor mai și iunie 1924, cu pseudonimul «*P. I. Delabrâila*». Ele se restituie astfel, acum la centenarul nașterii scriitorului, amplei bibliografii istratiene. *C.P.—C.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mi-aduc aminte că a doua zi după încheierea păcii, guvernul francez de-atunci, temîndu-se probabil de turburări voia să transforme pe 1 Mai muncitoresc, într-o sărbătoare națională. Frica lui nu fu de lungă durată. Lucrătorul demobilizat, mîndru de victorie ca și mia de franci ce-o avea de la Stat, deveni cuminte. Certurile și dezbinările partidului socialist francez îl sfătuiră să devină și mai cuminte.

Metropolitanul, tramvaiul, omnibusele merg cam cu bețe în roate, dar merg, deși uneori, mașinistul e un domnișor cu mănuși și cu monoclu, membru al Ligii civice și camelot al regelui... al regelui care se va mai urca pe tronul Franței cînd...

Singurele, taxiurile de piață au dispărut cu totul din circulație. Șoferii, uimiți de a se vedea mergînd pe jos, se plimbă prin Tuillerii respirînd aerul umed și admirînd cele 40.000 de tulpine, făcute cadou Parisului de către Olanda. Pe străzi se vînd multe lăcrimioare.

*

Și iată-ne în ajunul a două mari evenimente : Jocurile Olimpice, ce vor avea loc pentru întîia oară la Paris, în mai, iunie și iulie, apoi alegerile generale de la mai. Vom vorbi la timp de amîndouă. Pentru moment nu e de prisos să spun că primul eveniment a umplut Parisul cu străini și a ridicat prețul unei camere modeste la 20 franci pe zi. Al doilea, alegerile, au creat o confuzie în spirite cum rar s-a mai văzut. Nu mai e acum vorba de teribilul «om cu cuțitul în dinți», care a făcut fericirea blocului național constituit în 1919. E vorba de ceva mai serios și în vederea asta voi căuta să trimit corespondență explicativă.

P. I. DELABRÀILA

O CONVORBIRE CU ALBERT DALIMIER

Paris — *D. Albert Dalimier e un om de Stat cu un trecut politic prob și cu concepții republicane statornice. Ele fură așa de statornice încît coaliția de la 16 noiembrie 1919 nu i-o putură ierta și d. Dalimier se văzu debarcat. D-sa nu-și făcu prea mult sînge rău. Așteptîndu-și ceasul, firea sa activă se îndreaptă spre diletantismul teatral, așa că mulți fură surprinși să descopere în omul politic de mîna întîi un critic dramatic de primul ordin. Avocat la Curtea de Apel din Paris, d. Dalimier își creă o reputație frumoasă în rîndurile radicalilor, care îl și trimiseră în parlament în 1906 ca deputat de Corbeil. În 1914, d. Viviani îl alese ca subsecretar de Stat la Belle Arte, făcu parte din «marele minister» din august 1914 și își păstră portofoliul în cele două ministere succesive formate de d. Briand, ca și în ministerul Painlevé.*

Un program de politică externă

Convins de rolul important ce-l va juca în treburile statului francez de mîine, m-am dus și am bătut la ușa noului deputat de Seine-et-Oise. Voiam să știu dacă venirea la putere a majorităților din stînga va determina o nouă orientare în politica exterioară a Franței.

— *«Nu mai rămîne îndoială, îmi răspunde d-sa. Țara care a fost pînă ieri în fruntea progresului și a democrației nu mai poate să rămîie scorpia cu alură imperialistă pe care ne-a fabricat-o domnia Blocului național în acești cinci ani de guvernare. Orice om de bun simț a înțeles că sistemul de cîrmuire al urei și al loviturilor de pumn nu poate duce un stat decît la o ruină sigură. Ne-am îndepărtat de Anglia. Am ajuns dușmăniți în America. N-am făcut decît să vexăm pe aliați — și sub pretext de a proceda cu mîna de fier în chestia de la Ruhr —*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

am satisfăcut apetitul Comitetului de Forges. Fără să părăsim ceea ce ni se datorește, noi vom ști să intrăm în dreptul nostru, inaugurînd o politică de pace și de treburi producătoare. Franța va redeveni patria lui Waldek Rousseau[10] *și căminul umanității».*

Despre «Mica Înțelegere» și România

La întrebarea dacă această nouă orientare va avea o înrîurire asupra politicii statelor ce compun MICA ÎNȚELEGERE și deci și România, d. Dalimier îmi răspunde cu aceeași hotărire:

— «Era fatal ca politica statelor Micei Înțelegeri să fie, cu sau fără voia lor, politica statului care le deschide credite. Unui stat ca România, de pildă, — al cărui aport fu neprețuit în momente critice și care are nevoie de pansările noastre, ca să-și vindece rănile economice — nici guvernul de mîine nu-i va refuza ajutorul său. Pentru aceasta însă, atît România, cît și celelalte state, care evoluează în orbita Franței, vor trebui să dea dovadă că sînt gata să uite trecutul, că epoca cheltuielilor absurde s-a sfîrșit și că o eră de muncă, de economic și de înțelegere între popoare se deschide în fața omului de stat, care pune buna stare a neamului său mai presus de dușmăniile personale izvorîte dintr-un război ce-a dus omenirea la prăpastie.

Pace și muncă

— «Sunt încredințat, îmi spune d. Dalimier, terminînd — că un guvern radical-socialist în Franța și cu guvernul muncitoresc al d-lui MacDonald în Anglia, va fi peste putință unui stat să iasă din drumul pe care vom porni mîine. Societatea Națiunilor, dușmănită și sabotată de d. Poincaré, își va îndeplini menirea ei de a fi straja pașnică a omenirii producătoare.

În curînd vom vedea ridicîndu-se toate statele ca un singur om împotriva statului ce va îndrăzni să ia aere războinice.

Pace și muncă, *iată programul nostru».*

P. I. DELABRÂILA

VASILE BÂNCILĂ

Literatura lui Panait Istrati *

«O viață de om nu se poate istorisi, nici scrie. O viață de om, care a iubit lumea și a străbătut-o, e și mai cu neputință de povestit. Dar cînd omul acesta a fost un pasionat, cînd el a cunoscut toate formele fericirii și ale nenorocirii: străbătînd pămîntul, atunci e aproape o îndrăsneală să încerci să redai o imagine vie despre ceea ce a fost viața lui. Mai întîi e o imposibilitate pentru el însuși, apoi pentru cei ce trebuie să-l asculte». (Chira Chiralina)

Curînd după primul război mondial, s-au impus mai ales patru nume în lumea literară de la noi: Blaga, Rebreanu, Pârvan și Panait Istrati. Cel dintîi, venea ca un tînăr mag carpatic, format în vecinătatea culturii germane, și începea să vorbească în sentințe aforistice și în poem de lumină. Cel de-al doilea depășea

[10] Om politic francez (1846—1904), militant de stînga, apărător al democrației. A cerut revizuirea procesului Dreyfus.

* Text inedit, parțial radiodifuzat în aprilie 1970, comunicat redacției noastre de Ileana BÂNCILĂ, *(n.r.)*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

hotărît stadiul nuvelistului și punea piatra fundamentală a romanului românesc modern prin opera sa Ion, sinteză celtuită închizînd o epică plină și ordonată. Pârvan ieșea din lumea gravă a arheologilor și, reluînd legătura cu al său Marcus Aurelius, pătrundea adînc în domeniul filosofiei și poeziei, într-un ton de ritual magnific și rafinat. Iar Panait Istrati, ceva mai tîrziu, își făcea intrarea spectaculoasă în scenă, cu primele sale două volume vuind de patimă și aprinse de soare.

Oprindu-ne la acesta din urmă, vom spune că într-adevăr, aceste volume, și majoritatea celor care le-au urmat, au de ce să cucerească pe cititor. De la început, el e prins, ca într-un clește invizibil, de atmosfera de densitate și de vrajă pe care le creează autorul, de metaforele rare dar cu atît mai revelatoare, aproape dominatoare, de nenumăratele reflecții filosofice lipsite de didacticism, dar strigînd de sens chiar cînd el e discutabil și apărînd ca niște lumini de reflector ce descoperă peisajul și parcă îl remodelează, de succesiunea propozițiilor și frazelor în perioada de «suspensie» care uneori au nuanțe de sublim... Cititorul e impresionat, totodată, de antinomiile puternice cu care lucrează Istrati : pe de o parte, un sentiment tutelar al destinului, prezent ca o aripă transparentă dar suverană pe umerii personajelor lui, pe de alta, un sentiment aproape sălbatec, aproape orgiac, al libertății, care amăgește și consumă neîncetat pe eroii săi ; pe de o parte, un decepționism hîrșit și fără apel despre natura umană în general, pe de alta, interes pentru om și simpatie sacră pentru calitățile celor aleși, ca și milă profundă pentru mediocritatea umană, care nu e vinovată cu nimic de structura sa și care are, în orice caz, drept la fericire ; pe de o parte, accente în care se reflectă tragismul existenței și imposibilitatea de a-i descoperi motivările ultime, pe de alta, lauda vieții, beția de a trăi și angajarea în afirmații dogmatice ca într-un surprinzător vertigiu gnosic ; pe de o parte, putere imensă de a iubi, pe de alta, o putere aproape egală de a urî, aceste două emoții fiind la Istrati principii ale vieții însăși, pe care el le recunoaște ca atare în chip deliberat ; pe de o parte, note de naivitate, de duioșie, de candoare, pe de alta, dezabuzare, severitate, pingărire ; ironie susținută, aproape entuziastă, sarcasm chiar, pe de o parte, dar, pe de alta, și luminișuri de umor rar întîlnite la scriitorii luptători, cum e Istrati. Cu un cuvînt, cititorul își dă seama, de la prima întîlnire cu acest om, că are de a face cu un scriitor mare și că nu-și pierde vremea frecventîndu-l. În acest sens, e interesant de constatat că opera autorului nostru atrage deopotrivă și pe intelectualii subtili și pe oamenii de cultură medie, el avînd de spus fiecărei categorii sociale ceva : ține același limbaj, dar e înțeles pe portative diferite, toate foarte sensibile.

Trebuie să recunoaștem, însă, că viața are și aspecte dubioase, pe care un scriitor nu le poate ocoli : ea are și trăsături pervertite ori chiar exalări scabroase, iar oamenii emit, uneori, idei contrariate și iritante. Panait Istrati le-a făcut de multe ori loc în scrisul lui. Era preferabil ca ele să fi lipsit, dar lumea de care vorbește el n-ar mai fi apărut, în acest caz tot atît de autentică. În special, a fost o neșansă că Istrati a trebuit să-și deschidă marea lui literatură cu portretul și istoria lui Stavru, însă nu putea face altfel, fiindcă acesta începe seria vieții sau aventurilor povestirilor istratiene : e ca un prim post de misiune al lui... Nuanțe de nitzscheism, accente de demonism rustic sub masca haiduciei : excese ale omului indiferent de gradul său de cultură, pe care Istrati le-a consemnat citeodată în paginile lui sau pare că le-a împărtășit el însuși. Dar e vorba de excepții : importantă e intenția scriitorului. Iar el urmărește, prin toate acestea, să înalțe oamenii cu arta sa, ba chiar să arate falimentul moral la care au ajuns acei eroi ai săi ce s-au lăsat cuprinși, fie și temporar, de altfel de produse sufletești, cum a fost cazul lui Cosma și chiar al lui Moș Anghel. În totul, creațiile lui Istrati sînt o mare ofrandă pe care el o face lumii, iar nu o literatură de amuzament : o combustiune spirituală gîndită consecvent pentru servirea omului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De aceea întrebarea pe care ne-o punem, care s-a pus, este cum a ajuns Istrati să elaboreze o astfel de operă. Desigur, creaţia în general rămîne o enigmă şi, în această privinţă, nimeni n-a explicat niciodată nimic, în esenţă. Şi cu atît mai puţin în cazul lui Istrati, care este prin excelenţă informulabil. Dar — aproximaţii şi jalonări se pot face.

Imediat după marele succes, în Occident, al autorului Kyrei Kyralina şi al lui Oncle Anghel, s-a spus că acest succes se explică prin exotismul din paginile lui ori prin ecourile Orientului din O mie şi una de nopţi ori prin etalarea proverbelor şi locuţiunilor din limba română, care pe noi nu ne mai impresionează dar care, pentru occidentali, par descoperiri personale, ori prin faptul că Istrati a trăit lucrurile despre care vorbeşte. Dar exotismul lui Istrati n-are nimic din exotismul comestibil şi parfumat, talentul de povestitor nu putea să-l ia din Orient şi de nicăieri, iar, dacă l-ar fi putut lua de undeva, sursa era mai la îndemîna lui, şi anume : în darul de a povesti al ţăranilor români, povestirea fiind cea mai importantă formă de cultură şi creaţie a poporului. În ceea ce priveşte proverbele şi locuţiunile, trebuie să spunem că, traduse în altă limbă, ele pierd adesea mult din farmecul lor sau nu mai au nici unul. Şi mai ales dacă e vorba de versuri. Cînd omul nostru din popor spunea, de exemplu :

Cosma, Cosma, cu braţ tare
Luptînd la nouă hotare,

e sugestiv şi puternic, dar cînd spui :

Cosma, Cosma, au bras fort
Guerroyant sur neuf frontières,

culoarea dispare aproape cu totul. Cînd românul spunea «e soarele la chindii» sau «s-a ridicat soarele de trei suliţe», e o exprimare plină de sevă şi de pitoresc, dar pentru francez ce ecou ar putea avea termenii «chindie» şi «suliţă», pe care Istrati îi transpune fără modificare ? Aceste elemente devin, adeseori, mai mult minerale opace într-o limbă străină, încît nu ele pot face gloria unui scriitor. Iar în ce priveşte afirmaţia că Istrati a trăit situaţiile redate de el, faptul are o importanţă considerabilă. Însă mă întreb : a trăit Istrati aevea viaţa lui Cosma, a celor două Chire, a lui Moş Anghel ? Nu a trăit-o, ci numai a auzit-o ori cel mult a văzut-o. Şi, iarăşi, mă întreb : ce a trăit Eminescu din călătoriile în timp ale Sărmanului Dionis ? Sau ce a trăit Dostoievski cînd, la 18 ani, a scris Bieţii oameni, romanul care l-a entuziasmat pe Bielinski ? Desigur, există o trăire în spirit, pe care a avut-o Istrati, însă nu de ea este vorba aici. Şi, afară de aceasta, să nu se creadă că Istrati nu a imaginat nimic, orice ar fi crezut sau afirmat el. Fabulaţia e mai mare în opera sa decît a susţinut Istrati însuşi. Era chiar şi o uşoară mitomanie la Istrati, în sens bun : probă că el a relatat, uneori, în mai multe feluri aceleaşi aspecte din viaţa sa.

Există însă şi alte faţete ale creaţiei lui.

Înainte de toate, e faptul că Panait Istrati a beneficiat de spaţii natale ori pitoreşti ori majore. Oraşul Brăila, cu planul cel mai modern din toată ţara, avea totuşi, atunci, unele rămăşiţe de raia şi avea anume aspecte colorate de port internaţional. Patru cartiere, mai ales, i-au furnizat material lui Istrati : «Atîrnaţii», înspre Grădina Monumentului, numit aşa fiindcă avea casele «atîrnate» pe un mal lungit spre fluviu — acolo erau oameni avani şi irascibili la care s-a referit Istrati în cartea Trecut şi viitor, cînd a scris vorba brăileană : «să nu calci pe brîu un atîrnătean !» «Carachioi», cu «uliţa kalimerească», spre centrul danubian al oraşului, între fosta prefectură şi catedrala grecească, unde preadolescentul Istrati a fost băiat de prăvălie la Kir Leonida ; «Cetăţuia», în partea de sud-est, o stradă de cîteva zeci de metri, pe faleza înaltă, avînd un aspect tipic de orăşel din Asia Mică, plină cu cafenele în care turci cu figuri de ceară jucau biliard ori

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

stăteau nemișcați visînd la gloria trecută și în care cîte o cadînă în șalvari și cu ochii arzînd sub feregea trecea din cînd în cînd de pe un trotuar pe altul. Acest fragment de stradă s-ar fi cuvenit impregnat cu substanțe chimice și păstrat ca muzeu — aici s-a petrecut acțiunea din Chira Chiralina ; în sfîrșit, cartierul «Comorofca», numit așa de la comar, care înseamnă țînțar, acest elicopter minuscul cu picioare lungi și otravă subțire, cartierul însemnînd, deci, în românește, localitatea țînțarilor sau, mai expresiv, Țînțărești ori Țînțărească. Era cuprins între strada Carantinei și Dunăre, pe un versant larg, sălașul lipovenilor săraci (spre deosebire de satul lipovenesc, mai departe de oraș, așezarea lipovenilor înstăriți), cu maidane, uliță și ravine, cu bojdeuce și bordee, totul dominat de argilă și stuf, în care bărbații erau aproape absenți, fiindcă plecau la pescuit, iar femeile blonde, îmbrăcate în galben și albastru, creșteau copii bălani și vîrtoși : aici e plasată acțiunea din Codin.

Pentru opera lui Istrati, interesează și străzile Grivița—Roșiori, înspre Carantina, cazarma Călărași. Apoi Grădina publică, Bulevardul Maica Domnului și casa Thüringer. (Toate acestea ne fac să ne gîndim la un studiu : «Geografia brăileană a operei lui Panait Istrati»).

Mai mult și decît aceste cartiere și străzi, au importanță pentru opera lui Istrati, spațiile majore, adică : Dunărea cu balta și Bărăganul. Ele au fost doi plămîni spirituali pentru scriitorul nostru, au fost în fond, principii formative. Istrati a iubit Dunărea ca un apucat, în toată viața lui, iar în copilărie și adolescență, se pierdea adesea în feeria orizontului larg și a orizontului acvatic. Puțini scriitori au avut norocul unui cadru atît de maiestuos : el i-a servit lui Istrati ca să dea rezonanță puternică literaturii lui, adică să dea personajelor și acțiunii un fel de megafonizare cvasiinfinită. Aceasta a fost perimetrul vital al lui Panait Istrati și opera lui e atît de legată de el, încît lui i se spune, pentru a varia, și «scriitorul brăilean», așa cum se spune de Creangă «humulești eanul», dar nu se spune nici despre Eminescu, nici despre Coșbuc, nici despre Rebreanu cu un adjectiv în legătură cu satul sau regiunea de naștere. Se poate afirma că Istrati a avut un dublu noroc : acest spațiu major și — mama lui. De aici și-a tras puterea de viață și puterea creatoare.

Dar e mai mult decît atît. Acest spațiu al Brăilei și hinterlandului el era populat de întîmplări și de istorii. Întîmplări cu turci, cu greci, cu haiduci, cu oameni proaspeți din neamul cojanilor. Aceste întîmplări și amintiri pluteau în aer pe vremea copilăriei lui Istrati, erau transmise din gură în gură și alcătuiau un fel de literatură semifinită, ca să ne exprimăm cu un termen actual. Era destul să vină un scriitor, să le capteze, să le dea o nouă expresie, pentru a le transforma în bun literar definitiv. Așa a făcut și Sandu-Aldea, dar la el unele povestiri au rămas mai mult în faza schematică. Istrati a fost un «burduf» cu mai mult aer și, astfel, produsele semifinite au devenit la el adevărate epopei. Însă punctul de sprijin l-a avut în aceste istorii jumătate reale, jumătate dilatate de popor, care umpleau spațiul sufletesc al regiunii.

La aceasta s-a adăugat apoi un lucru însemnat : Istrati nu a scris mare literatură nici în tinerețe și nici chiar în prima maturitate, ci către patruzeci de ani ! În acest timp, amintirile și subiectele lui au avut o lungă gestație, au cîștigat un plus de rotunjire, au acumulat miraje în substanța lor și documentare în fieful fiecăruia, pînă cînd s-au transformat în minunate lacuri subterane : nu trebuia mai mult decît ca, atunci cînd a venit momentul prielnic pentru el, să sape o fîntînă arteziană și apa magică să țîșnească la mari înălțimi cu debit bogat : în 1922, la Paris, Istrati a scris în cîteva luni vreo șapte sute de pagini, mai bine zis le-a transcris, fiindcă le avea aproape scrise în subconștientul său ! El însuși a declarat că povestea Chirei Chiralina «a purtat-o ani de-a rîndul în cap», și nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

numai a ei, ci toată literatura lui a fost purtată în minte zeci de ani înainte de a o scrie. A fost și acesta un avantaj, fiindcă autorul a avut noroc să ajungă la liman, cel puțin pentru un timp. Un caz oarecum analog la noi e al poetului Vasile Voiculescu, în ceea ce privește nuvelele lui, care au surprins pe toată lumea și care au fost rodul tomnatic al unei lungi îmbogățiri și distilări.

Nu e fără importanță să amintim și faptul că Panait Istrati a fost un spirit foarte instruit, contrar de ce se crede. El avea cultura omului «umblat», dar avea și cultură folclorică primită chiar la sursă iar nu din arhive folclorice și mai avea o vastă lectură în trei literaturi: română, franceză și rusă. Nevoia de a citi l-a devorat ca o splendidă reptilă intrată în sînge. La 14 ani, îl studia pe Dostoievski, mai tîrziu s-a ocupat intens cu clasicii francezi, refuzînd din instinct lucrările ușoare și căutînd pe cele cu substanță tare și mădUvă aromată. De aceea fraza lui Istrati e totodată populară și hrănită cu toate vitaminele intelectualului. Ideea că Istrati n-a fost un om instruit e o legendă, ca și aceea că a devenit subit scriitor, cînd, de fapt, acesta creștea mereu în adîncul lui sau era un Guadalquivir înainte de a ajunge la suprafață.

Dar cu aceasta n-am spus totul, căci ne apropiem de ceea ce ni se pare că este esențialul, din punctul nostru de vedere.

Oricine a citit cu oarecare atenție pe Panait Istrati, și-a dat seama de elementul convențional din opera lui. Acesta e frecvent și merge, uneori, pînă la pură imposibilitate. Cei doi frați ai Chirei suportă ca soțul și fiul să le brutalizeze îngrozitor, pe ea și pe fiica ei, pentru ca mai tîrziu, prea tîrziu, să se hotărască deodată să-i suprime. Cosma nu reușește să-l împuște pe unul din adversari, deși era ochitor perfect. Același Cosma, om de hotăriri repezi și aspre, fără fasoane și gavote de conduită, se transformă, în alte împrejurări, într-un rapsod al amorului și compune madrigaluri inspirate și obediente! Fiul lui, Irimia, îi vorbește arhontelui Samurakis într-un eroism de scenă, care, în realitate, ar fi trebuit să-l ducă imediat la moarte. Toți haiducii, toate personajele lui Istrati discută filosofie în fraze academice, făcînd ori doctrină păgînă, de un hedonism absolut, ori doctrină stoică întocmai ca în cel mai ortodox înțelept grec: însăși norma de viață pe care o recomandă, la urmă, Moș Anghel, este definiția ataraxiei așa cum e în istoriile filozofiei și în enciclopedii — dicționarele și enciclopediile erau, la un moment dat, instrumente de lucru pentru Istrati. Tot acest Anghel, cînd e în comă, parcă participă, ca șef, la un simpozion, filozofînd cu furie pe patruzeci-cincizeci de pagini, făcînd apologia ascezei dar pierzîndu-se, cîteva lungi momente și foarte senzual, în amintirea voluptăților trecute... Chiar Chira Chiralina, această statuie senzuală, numai instinct, face filosofie, la nevoie, sfidînd totul cu silogisme de văpaie, pentru a-și justifica felul de viață... La aceasta se adaugă nenumăratele pledoarii, tirade și chiar predici, care, în unele cărți ale lui Istrati, sînt excesive. Din acest punct de vedere, se poate spune că toată opera lui e un lung discurs, un monolog. El are «bosa» filosofică a elenului și «voința» de care vorbea Demostene.

Toate acestea l-ar fi anulat pe oricare alt scriitor. Dar tocmai aici se vede marele talent, marea putere a lui Istrati. Performanța lui, în fața acestui obstacol, e un miracol. Cum de a învins convenționalul și l-a transformat într-un triumf? O comparație va arăta, într-un mod direct, ceea ce vrem să spunem.

Am fost cu toții la teatrul de păpuși și le-am văzut pe acestea strălucind de viață și de vervă, pe scenă. Dar imediat după aceea, artistul le pune într-o cutie. Le privește: ele nu sînt acum decît cîrpe și vopsele. Atunci, cărui fapt se datorează metamorfoza lor pe scenă și fanfara de viață pe care o risipesc generos? Nu e decît un răspuns: artistul, în cazul de față păpușarul inspirat, le dă viață din viața sa. Prin ele însele, păpușile nu sînt nimic sau prea puțin. Dar artistul le învie și prin degetele lui un fluid de incandescență și de plasticitate umple formele mai micilor sau mai marilor manechine. Ceea ce spunem e trecut la limită, însă se potrivește în măsură apreciabilă, în cazul lui Istrati. Personajele lui nu sînt mare lucru fără el, sau în sine, dar scriitorul brăilean s-a dovedit un păpușar de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

geniu. În mîinile lui, totul se umple de viață și se aprinde : el, ca și copiii, are talentul inimitabil de a însufleți pînzele și vopselele și de a le face mai vii decît oamenii în carne și oase, de a le transforma în caractere, simboluri și tipuri ! De altfel, trebuie să observăm că și poporul, în producțiile lui folclorice, are acest talent de a pune pe picioare convenționalul, uneori chiar de a-l monumentaliza, însă cu poporul noi sîntem mai puțin exigenți.

De ce a putut Istrati să dea autenticitate convenției și să ardă artificialul ? Talentul în sine nu e deajuns. El e o structură de organizare, un fel de amprentă de zile mari. Tot atît de însemnat este faptul care pune în mișcare acest talent. Și aici e nevoie de un păpușar providențial, iar la Istrati acesta a fost reprezentat de pasiunea lui, o pasiune imensă, o stihie, un taifun. Pasiunea aceasta de viață și de revărsare de zori l-a purtat chiar pe Istrati, uneori, ca pe o păpușă și l-a ținut drept în mijlocul existenței, care voia să-l ucidă. Dacă a trăit cincizeci de ani cu boala în piept, consumat de muncă, de sărăcie și de excese, mergînd, într-o anume epocă, din sanatoriu în sanatoriu, e datorită acestei pasiuni care intimida și moartea. El face parte din categoria marilor pasionați : Rousseau, Schopenhauer, Augustin, Lamennais, Pascal, Dostoievski, Bălcescu, Iorga... Vîntul face să cînte chiar și vîrfurile inerte ale munților sau muchiile falezelor, ca și cînd ar fi coarde — tot așa face pasiunea să cînte talentul. Iar la Istrati pasiunea era un uragan.

Urmarea e că acest scriitor a imprimat povestirilor lui o atracție acaparantă. Cititorul său devine, de cele mai multe ori, un posedat al unui posedat. Căci, de obicei, povestirea lui Istrati nu e o simplă povestire, ci e o cavalcadă, un film patetic, un salt peste abisuri și munți, peste capcane și gropi de lup... o cascadă epică ce taie răsuflarea. Altă urmare e că descrierea la Istrati e atît de dinamică, încît parcă devine ea însăși o povestire. Ea nu e statică și prețioasă, cum e adesea la alții, nu e arta unui gravor sau giuvaergiu, ci este exercițiul unui penel care aruncă generos și în treacăt culori peste lume, grăbit să se întoarcă la firul narațiunii. Lucrurile acestea ni se par atît de adevărate, încît e semnificativ faptul că, atunci cînd Istrati obosește ori nu mai crede suficient — i se întîmplă și lui — operele realizate sînt deficitare : păpușile redevin păpuși, convenția ca atare tinde să reocupe locul de unde a fost izgonită ca o iarbă rea. Dar aceasta nu e regula, ci e un fapt care confirmă rolul pasiunii și credinței creatoare la Istrati. El seamănă, în aceasta și în ciuda marilor deosebiri, cu Iorga și cu Rousseau — analogiile de structură dintre ei m-au obsedat cît timp l-am recitit pe Istrati. Argumentările celor doi mari creatori sînt, adeseori, puerile. Aceasta nu l-a împiedicat pe Rousseau să fie prezent la dărîmarea Bastiliei prin Contractul social și pe Iorga să dea foc mai multor generații : credința lor pasională, valorificînd talentul, le-a dat rolul istoric pe care-l știm. Sînt pasiuni bune și pasiuni rele. La oamenii despre care vorbim ele au fost, afară de excepții, pasiuni pozitive. Iar acest fel de pasiune e forma antropică a forței care a creat și menține lumea. Istrati a avut și el o picătură din această forță, un atom de miracol care i-a transfigurat opera și numai cînd s-a îndepărtat de la el, a avut tristețea păpușilor părăsite.

În concluzie, vom spune că arta lui Istrati este arta unui talent însuflețit de un mare păpușar, el însuși devorat dar și înălțat de o pasiune sacră. E o formulă ca toate formulele, nemotivată fiindcă am spus că Istrati este informulabil, dar motivată fiindcă noi nu putem înțelege nimic fără formule, afară dacă nu vrem să rămînem la imagini și presentimente. Dus de pasiune și servit de talent, scriitorul acesta a lăsat o literatură care e o procesiune jubilantă de evocări, de memento tulburătoare despre ce a fost, de reproșuri patetice pentru cît s-a greșit și de sugerări generoase pentru viitor — o pictură toridă în mișcare, o fascinație de inedituri, o mie și una de încîntări. Pentru aceasta, îl apreciem, îi lăsăm pe planul al doilea neajunsurile și îl valorificăm în fascicolul său de lumină.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REPERE FUNDAMENTALE

EMINESCU TRADUCĂTORUL

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Evident, nu întotdeauna și nu pretutindeni o traducere înseamnă neapărat o verigă semnificativă, de neclintit, legînd pe tălmăcitor de autorul textului original. De cele mai multe ori, între cei doi s-ar putea să fi intervenit o întîmplare, o motivație cu o doză considerabilă de aleatoriu, care să nu angajeze decît simplele, exterioarele abilități profesionale ale celui dintîi. Destul de rar se întîlnesc între traducător și textul tradus interese reale de cultură sau preferințe personale care să izbutească a stîrni peste ani, în cititorii tîrzii, întrebări privitoare la interferențele de cîmpuri culturale, la orizonturile de informație transferate, la afinitățile mai de suprafață ori mai de profunzime. Și mai rar însă se străvăd în traduceri rațiuni adînc formative, din acelea care joacă un rol determinant în orientările fundamentale ale întreprinzătorului de tălmăcire.

Și cu atît mai rare sînt traducerile făcute de omul de cultură pentru sine, adică nedestinate publicării, și purtînd pecetea celui mai acut interes personal, denotînd, prin suma lor, aria reală a unei vieți intelectuale nemărturisite *expresis verbis*, contururile unei formații ce scapă altfel ochiului cercetător, traduceri constituind trepte spre o biografie interioară, trădînd modul de alcătuire a unei forme a minții, într-o succesiune și o ordine care ar putea rămîne imperceptibile în paginile sublimate ale operei.

Pentru aceste rațiuni, traducerile întreprinse de Eminescu, mai toate realizări ale anilor tinereții, prezintă un interes de o natură mai deosebită. Aparent numai disparate, nelegate între ele de un nex cauzal sigur, ele au valoarea confruntării poetului cu sine, complemente expresive la ceea ce numeam *solilocul* secret nu numai din anii formației, exerciții riguros constrîngătoare, pe sisteme străine, ale gîndirii proprii care tinde să devină independentă, mulindu-se totuși pe modele și modelele vremii, unele, altele tentînd experiențe intelectuale legate de o durată mai lungă a unor modele cu o exemplaritate generalizantă, deschizînd anume drumuri spre o viziune universalizantă, extrem de ispititoare pentru geniul *in nuce*, care se racordează la cultura lumii, în felul său particular. Cînd tînărul fascinat de teatru (ca Shakespeare ori Goethe în alt timp) purcedea, prin 1868, deci pe la 18 ani, la tălmăcirea tratatului, care devenise repede clasic, despre *Arta reprezentării dramatice*, al hegellanului Heinrich Theodor Rötscher, destul de curînd apărut în ediția II [1], cartea era la noi prea puțin cunoscută și, datorită dificultății ei, ar fi fost prea puțin utilă actorilor, oamenilor scenei cărora aparent le era destinată.

În schimb, a fost de o maximă utilitate traducătorului care, sufleur, copist, actor improvizat, a trecut prin anii săi de teatru într-adevăr ca printr-o ucenicie asemenea aceleia recomandate de Goethe în *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ucenicie

[1] Leipzig, 1864.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care însă și-a dobîndit un temei teoretic cu o lungă bătaie în timp și cu o explozie întîrziată în alt compartiment al gîndirii, al celei filosofice.

Referindu-se la traducerea tratatului esteticianului german de către Eminescu, Perpessicius nota stăruința în elaborarea tălmăcirii și solicitudinea în *«asimilarea și încetățenirea atîtor noțiuni dificile, privind toată tehnica și toate subtilitățile artei actoricești»* pe de o parte, iar pe de alta observa că, în momentul plecării la studii la Viena, poetul stăpînea *«nu numai problemele teatrului, dar și o vastă inițiere literară și umanistă, captată, între altele, și în tratatul înțesat de știință al lui Rötscher»* [2].

Eminentul eminescolog făcea în acel articol, *Eminescu și teatrul*, două remarci fundamentale. Cea dintîi privea, cum am văzut, calitatea intrinsecă a traducerii sau mai bine zis evoluția acestei calități între anul începerii, în perioada bucureșteană, și acela al încheierii, în perioada vieneză a studiilor. Demersul minții tînărului preocupat așa de intens de arta scenică era un demers pe multiple planuri, cel lingvistic înfățișîndu-se la un prim nivel al abordării drept cel mai tenace urmărit și mai stăruitor elucidat în vizibile, perfecționate trepte. Foarte numeroasele echivalențe, sinonimii puse în paranteze, trădează într-adevăr un exercițiu îndărătnic de fixare a noțiunilor unei ramuri de activitate artistică încă nu adînc împămîntenită la noi, de *«asimilare și încetățenire»* a acestora nu atît pentru uzul actorilor, cît pentru intrarea traducătorului în posesia deplină a unui limbaj de specialitate a cărui nevoie o resimțea insistent în acea epocă în care teatrul marca pentru el intima preocupare, socotită esențialmente formativă. Latinisme destule, termeni forțați se întîlnesc frecvent la început, ecouri ale înrîuririi pumniste probabil. În faza finală se răresc, parantezele cu echivalențe aproape dispar. Fraza curge mult mai firesc și impresia generală a efortului se estompează, lectura făcîndu-se parcă nu pe o traducere, ci pe un text original.

Observațiile, comentariile care presară paginile tălmăcirii din Rötscher vorbesc însă despre alt aspect al operației, despre latura de aplicabilitate practică a teoriei la viața teatrală desfășurată de Eminescu. Adică implicarea lui imediată în activitățile pe care le desfășura era atît de totală, atît de constrîngătoare, încît după cum se știe, voia să pătrundă tot, să descopere tot, prin eforturi considerabile care că cuprindă, să asedieze pur și simplu, materia de studiat, de la stadiul experienței nemijlocite, de la stadiul empiric și pînă la cel al descoperirii conceptelor și legităților care guvernează materia respectivă. Și chiar de la acest început care se arată extraordinar de expresiv, Eminescu se înfățișează ca un om al *treptelor*, suindu-le și coborînd ca pe o scară a lui Iacob, întru înțelegerea deplină a lucrurilor, folosind deopotrivă procesele inductive și deductive în cunoaștere. Căci nu scria el oare undeva aceste cuvinte revelatoare pentru dubla sa metodă de a-și direcționa gîndirea spre cuprinderea desăvîrșită a obiectului de cunoscut : *«...fiecare care e activ or pe partea teoretică or pe cea empirică, să cunoască și să priceapă și cealaltă latură, unul să fie capabil și pregătit de-a recepe principiile, celalt materialul...»* ? Și nu era cuprins aci un adevăr și peste măsură de riguros program de cunoaștere, întru totul revelator pentru uriașa exigență a acelui căutător de adevăruri absolute în toate tărîmurile existenței și gîndirii ?

Revenind la calitatea comentariilor nu prea numeroase de pe marginea paginilor din traducerea tratatului lui Rötscher, sîntem totuși izbiți de varietatea lor, trădînd mișcarea foarte diversă, capacitatea larg asociativă a minții tînărului *«om de teatru»*. Primele părți din traducere sînt însoțite, în chip precumpănitor, de referințe onomastice. Numele actorilor mai mari și mai mici alături de care trăia se regăsesc sub pana lui cu privire la una sau alta dintre afirmațiile lui Rötscher. Dacă acela se oprea asupra cusururilor fizice ale actorilor, asupra imperfecțiunilor care i-ar fi făcut apți să joace numai în comedie, Eminescu îl pomenea pe Gestlanu *(«cu toate astea joacă în dramă»)*. Dacă se vorbea în text de puterea creatoare a actorului de a face *«ca din reprezentațiunile sale să mi lucească libertatea sufletului (dispoziției) într-un SELBSTGENUSS vesel și într-o ironie ce volatilizâ totul»*, astfel încît să dispară unele dizgrații fizice, Eminescu spunea admirativ : *«cum se simte Millo acasă pe scenă»*.

[2] Perpessicius, *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, E.P.L., 1961, p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iar la un moment dat, cînd Rötscher se referea la expresivitatea fizionomiilor actoricești menite a exprima personalitatea ideală, comentatorul exigent se întreba în germană : *«Woher diese Menge nichtssagender Gesichter im Theater? Das sollte in Zukunft nicht geschehen, bei einem mit espressiven Gesichtern so reich bedachten Volke wie die Romänen»* (*De unde mulțimea asta de figuri neexpresive în teatru ? Ar trebui ca în viitor să nu se mai întîmple așa la un popor atît de înzestrat cu figuri expresive ca românii*).

Îl descoperim uneori însă trădindu-și preocupări mai personale, cum ar fi aceea privitoare la stăpînirea propriei individualități cînd e vorba de actori, la stăpînirea individualităților create cînd e vorba de poetul dramatic. *«Actorul se posedă pe sine însuși»* — scria tînărul — *«această posesiune, dacă știe a o domina, e artist»*. Stăpînirea deplină a sinelui de către actor, îi părea, iată, lui Eminescu cel atît de tînăr, condiția esențială a realizării artistice a aceluia. Dar a fi stăpîn în plenitudine pe propriul *eu* era una din întrebările acute, din țintele chiar pe care și le propunea exigentul om și creator la capătul anevoiosului drum de căutări asumat cu incredibila rigoare a geniului autentic. Căci de adevărul ființei depindea, în gîndul său curat și chinuit, și adevărul creației. Și la cîteva pagini mai jos, o altă observație marginală consemna, probabil în consens cu propria sa opinie, raportul între dramaturg și creațiile sale, transferul dintre autor înspre caracterele plăsmuite și dinspre ele înspre autor. *«Va să zică poetul dramatic se transpune și scrie cu sufletul acelor personagie pe care le reprezintă în opul său»*.

De unde reieșea o reflecție mai tîrzie în legătură cu accentul etic care, după Rötscher, *«relevă espresia individuală sufletească a caracterului ; descopere în fiece moment în tot adevărul ei individualitatea ce ni se prezintă în viața ei cea mai personală»*.

Pe *adevărul* individualității care însemna un alt aspect a ceea ce el considera raportul ferm, indisolubil între conținut și formă, Eminescu glosa, cu o penetrație etic-estetică remarcabilă, *«weil jeder Recht hat selbst wenn er der Teufel wäre»* (*căci fiecare are dreptate, chiar dacă ar fi diavolul însuși*). Cu alte cuvinte, încă de pe acum, artistul înțelegea în adîncime mult discutata problemă a unității și veracității de fond a personagiilor, exprimată în propoziția simplă *fiecare are dreptate*, menită să valideze adevărul artistic esențial al fiecărui univers individual generat de o conștiință creatoare trăind în deplin acord cu sine. Ne-am putea îngădui să descoperim aici, *avant la lettre*, ceea ce exegeza shakespeariană avea să formuleze în zilele noastre cu privire la geniala capacitate demiurgică a dramaturgului elisabetan de a investi cu adevăr estetic identic personagille sale, de la magul Prospero la monstrul Caliban bunăoară.

Mai rar se regăsesc printre însemnări referiri directe la propria persoană. Una din acestea vibrează nu numai de savoarea deosebită a spontaneității juvenile, dar conține și o aluzie surprinzătoare la facultățile de receptivitate specifică poetului nostru în acea incipientă etapă creatoare. În marginea unei afirmații a lui Rötscher, după care fantezia individului se manifestă activ tocmai în felul specific reclamat de arta pentru care acela are predispoziții, Eminescu nota : *«Întocmai ca mine în pictură, astfel încît tablourile ce mi le închipuiesc le văd în colori cu față cu tot înaintea ochilor, pe cînd vorbele nu sînt nici la jumătatea înălțimei acelor figuri cuasi vii ce mă-ncîntă în reveriile mele»*.

Să fi fost oare o simplă izbucnire cu caracter «teribilist» a tînărului impresionat de calitatea coloristică a reprezentărilor sale lăuntrice ? Să fi crezut începătorul întru ale artelor că viitoarea sa vocație avea să fie legată mai degrabă de artele plastice decît de cea a cuvîntului ? Oricum, aparent, ne aflăm confruntați în aceste cuvinte cu o ciudată inadecvare (poate numai pentru noi astăzi) între ceea ce explica Rötscher a fi funcționarea fanteziei artiștilor în domeniul artei favorite și aplicarea făcută de Eminescu, spre stupoarea noastră, la pictură, unde avea reprezentări de acută intensitate coloristică, spre deosebire de tărîmul artei cuvîntului unde expresia era departe de a acoperi viziunile ce-l biîntuiau lăuntric, relatate ca *figuri cuasi vii* ce-l încîntau în visările sale. Și ne place să subliniem calitatea mărturisirii acesteia ținînd de cele mai intime resorturi ale viziunii interioare, care i-ar fi satisfăcut deplin pe Albert Béguin ori pe Gaston Bachelard prin prospețimea autenticității, prin surprinderea trăirii creatoare nemijlocite a artistului romantic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar ne gîndim și la un substrat mai profund al lucrurilor, al sensului cuprins în acele puține și stranii cuvinte ale fugarei note eminesciene, sens care i-ar putea lega gîndirea acelor ani de ebuliție, de întrebări fără sfîrșit, de gîndirea altor mari ai lumii, exprimată în chip analog. Ne vine în minte, de pildă, o frîntură de gînd al lui Dante dintr-o scrisoare adresată unui prieten, Congrande della Scala, și în care poetul toscan deplîngea imposibilitatea cuvîntului de a cuprinde plenar imaginea, de a face să corespundă imaginea cu sunetul[3], două ordini fiind implicate în acest efort al conjugării, cea a simultaneității, căreia îi aparține imaginea, cea a succesiunei, căreia îi aparține cuvîntul.

Și credem că observația tînărului viza tocmai această dificultate întru atingerea visată a perfecței conjuncții dintre sunet și imagine. Căci la acordul mult visat și obsesiv urmărit dintre viz unea interioară și cuvînt, care-i apărea ca adevărul întreg și ultim al artei, poetul aspira încă din anii tinereții și interesul enorm pentru mijloacele expresiei se simte și în marginaliile la textul lui Rötscher. Cuvîntul și toate valorile legate de el fac obiectul interesului celui mai viu din partea lui Eminescu. El se oprește, de exemplu, la aserțiunea esteticianului german despre corpul sunetului și întrebarea pe care și-o pune denotă nu retorism (*«Va să zică sunetul are corp... ?»*), nici ironie, nici naivitate, ci reacția la o surpriză ce-l oprește în drum și-l determină să reflecteze.

S-a apăsat mai de curînd pe frumusețea metaforică a înțelegerii accentului ca inimă a cuvîntului, în aceeași sferă a expresivității (să nu uităm ce valoare a prezentat întotdeauna pronunția curată, corectă, în concepția lui Eminescu care, în faimoasa gramatică rămasă în proiect, încredința lui Slavici capitolul ortoepic, în vreme ce el urma să se ocupe de morfologie, iar Caragiale de sintaxă), care ne face să vedem în alt mod și la altă scară un alt aspect al gîndirii organiciste eminesciene.

Și faptul că reflecția lui pe paginile tratatului lui Rötscher fixa preocupări născînde care aveau să crească și să dureze toată viața, ni se pare a reieși dintr-o altă interogație simplă, pe marginea unei analize a valorilor sonore reprezentate de litere. Cînd Rötscher dă atenție pronunției actorului, oprindu-se asupra vocalei *a* de pildă, care i se înfățișează ca o revărsare nemijlocită a vocii în libertatea sa originară, Eminescu se întreabă : *«Ce loc să-i dăm lui Ă și Î ?»*

Evident că, luată din punct de vedere formal, întrebarea s-ar arăta fără urmări, referindu-se doar la acele sunete mai puțin eufonice, mai împiedicate ale alfabetului românesc. Dar dacă ai întreprinde o cercetare mai amănunțită a nivelului fonematic al operei eminesciene, abia atunci ai putea pricepe cît de constantă, cît de profundă a fost atenția consacrată de poet acestui aspect eufonic, de-a dreptul modern, al poeziei. Și răspunsul, tardiv, dar pe deplin edificator pentru continuitatea preocupării cel puțin pentru litera *î*, îl veți găsi într-unul din cele mai izbutite sonete eminesciene din opera tîrzie, sonet a cărui istorie am presupus-o de la un anumit punct de plecare (Shakespeare)[4]. *Cînd însuși glasul gîndurilor tace...*

În acest vers, ca și în hemistihul prim al celui de-al doilea (*Mă-ngînă cîntul...*), un exercițiu magistral al cuvîntului făcea loc celei mai adecvate utilizări a literei rebarbative, care se îmblînzea, se supunea, căpătînd surdinele necesare pentru a deveni elementul aliterativ de bază al versurilor melopee, al versurilor incantatorii destinate să producă atmosfera prielnică materializării amintirilor unei stinse iubiri.

Așadar, încolțită în solul juvenil al gîndirii eminesciene, pe textul lui Rötscher după toate probabilitățile, ideea literelor eufonice și a celor neeufonice care însă pot fi «tratate» ca niște substanțe, așa încît să fie investite și ele cu o nobilă expresivitate, a fost purtată într-o îndelungată gestație și a rodit într-un chip genial, deschizînd încă o cale marii poezii românești dinspre romantism înspre valorile modernității celei mai exigente.

Și în această ucenicie la textul totuși destul de modest al esteticianului hegelian german, s-a născut pentru Eminescu o adevărată gîndire asupra cuvîntului și a

[3] *«Multa enim per lumen intellectuale vidit, quae sermone proprio nequivit eîprimere».*
[4] Vezi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi Shakespeare*, în *Valori şi echivalenţe umanistice*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

componentelor lui expresive esențiale care ne amintește de vorbele preferate de Socrate în fundamentalul dialog al lui Platon cu caracter filologic-filosofic, *Kratylos*, despre un dramatic demers de cunoaștere intelectuală, la capătul căruia cuvîntul redevine *logos*. La poetul român, arzătorul interes față de cuvînt a durat toată viața, luînd într-adevăr forme dramatice de luptă cu structurile consacrate, de căutare nesățioasă a potrivirii fără greș dintre sens și «nume» *(Unde voi găsi cuvîntul ce exprimă adevărul?* ar putea fi pus în exegeză), cristalizînd în operă, în modalitățile maximei eficiențe expresive, cîntărite în infinitesimale balanțe de artistul onomaturg.

De fapt, încă din această etapă atît de timpurie a constituirii unui mod de gîndire al tînărului, oglindit în reflecțiile așa de inegale dar așa de grăitoare pe marginea traducerii lui Rötscher, se străvede ceea ce îl va caracteriza pînă la sfîrșit : atenția egală la cuvînt și la concept, la teorie și aplicație, la conținut și formă, într-o tentativă tenace, neîntreruptă, de îmbrățișare a întregului.

Străfulgerări din acest demers specific în dublă direcție, inductiv—deductiv, deductiv—inductiv, transpărînd încă palid, desigur, se văd și în interesul pe care tînărul îl acorda individualităților ca atare pe de o parte, cum am subliniat mai înainte, iar pe de alta, în întrebările ce mijesc deja cu privire la psihologia popoarelor. Căci atunci cînd Rötscher se referea la tonul fundamental al caracterului și la coloritul nuanțat al acestui ton de la o categorie umană la altă categorie umană și conchidea : «*categoriile generale seamănă desenului, care e însă susceptibil de o varietate nemărginită a coloritului*», Eminescu nota : «*s-ar putea aplica la psichologia popoarălor*». Este un semn neîndoielnic al apariției unui interes care avea să culmineze mai tîrziu, în anii studiilor berlineze, față de disciplina aceea destul de nouă în cîmpul studiului psihologic, *Völkerpsychologie*. Încă din vremea scrierii *Geniului pustiu* însă (adică de prin anii 1868—70, deci aproape simultan cu traducerea lui Rötscher) tînărul gîndea cu insistență la particularitățile popoarelor, la specificitatea fizionomiilor între care dorea să o distingă și pe aceea a propriei sale națiii. Și citățm întotdeauna cîteva rînduri din *Geniu pustiu*, a căror nobilă frumusețe demofilă e vrednică de un Herder sau de un alt gînditor proeminent, generos, produs de secolul Luminilor : «*...aș vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atîtea culori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sînt decît nuanțele prismatice ale omenirii, și deosebirea dintre ele e atît de naturală, atît de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferența dintre individ și individ. Făceți ca toate aceste colori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumina ce le formează și fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenței — căci în întunericul nedreptății și a barbariei toate națiunile își sînt egale în abrutizare, în îndobitocire, fanatism, în vulgaritate ; ci cînd lumina abia se reflectă în ele, ea formează colori prismatice. Sufletul omului e ca un val — sufletul unei națiuni ca un ocean...*»

Textul eminescian continuă spre a explica mai departe și raportul între popor și geniu ca exponent al său, într-o înlănțuire de metafore frumoase și impresionante, deși excesive, caracteristice redundanței stilistice a acelei etape din scrisul poetului. Ceea ce ni se pare extraordinar de expresiv însă în tot acest fragment literar este modul în care a reverberat în arzătoarea minte a poetului și a gînditorului ideea rötscheriană despre tonul fundamental și coloritul variat pentru definirea individualității. Și simpla notație marginală, atît de concisă, fixa de fapt un punct de pornire pentru o adevărată dilatație explozivă a cîmpului de referință de la individualitatea umană la cea a națiunii, a popoarelor, de la val la ocean. O variațiune genială de nebănuite extensii, pînă la proporții cosmice, pe o banală, comună temă enunțată în textul german, dă măsura aproape exactă a demersului gîndirii în genialul tînăr traducător. De altfel orice lectură întreprinsă de Eminescu se răsfrîngea neînchipuit de interesant în mintea lui, orice contact cu produsul altei minți, al altei creativități, de orice grad, minor ori major, însemnînd numai o spină iritativă, un declanșator sau mai bine zis un indicator de drum, dar pentru propriile căi în înfricoșatele (pentru noi) hățișuri lăuntrice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CHIPURI DIN LEGENDE: EUSTATHIE PLACHIDA; MIHAIL

Cătălina VELCULESCU

Una dintre povestirile hagiografice îndrăgite de cititorii români din vechime este și *Viața lui Eustathie Plachida*, «sărdariul» împăratului Traian [1].

Eustathie aparține șirului de personaje acceptate de pictura canonică, așezat în același rînd cu Teodor Tiron ori Teodor Stratilat, Dimitrie ori Gheorghe, Procopie, Mina ori Nestor. Într-un tratat tîrziu, precum *Erminia* lui Dionisie din Furna [2], îl întîlnim menționat pe vînătorul cerbului miraculos fie în scena martiriului (pus într-un cuptor de aramă înroșit în foc, împreună cu Teopisti — soția sa — și cu Teopist și Agapie — băieții lor —), fie în picioare, singur ori însoțit de cei doi copii. Reprezentarea lui Eustathie învești mîntat în obișnuitul costum de războinic roman, purtător al discului pe care stă zugrăvit cerbul simbolic, ne amintește figuri similare din arta apuseană.

În puținele ansambluri picturale românești din secolul XVI ce au ajuns pînă la noi, chipul lui Eustathie se află zugrăvit în naos, deci în cel mai de seamă dintre locurile accesibile în mod obișnuit laicilor. La Bucovăț [3] îi are la dreapta și la stînga pe cei doi băieți (cum îl consacrau erminiile), dar la Curtea de Argeș [4], ostașul roman ridică mîna dreaptă pentru a arăta privitorilor discul aureolat, cu cerbul.

Aceste două imagini aparțin unei tradiții continuate de-a lungul secolului al XVII-lea. La Sadova [5] Eustathie, alături de Agapie și Teopist, au fost zugrăviți tot în naos, lîngă alți martiri sau cuvioși. O semnificație anume credem că poartă felul în care aceleași trei personaje (tatăl avînd și discul cu simbolul hristic) apar la Arnota [6]: pe peretele de vest al naosului, asociat atît cu soborul îngerilor cît și cu arderea celor trei coconi din Efes și a celor șapte macabei (acestea două din urmă, pe arcul ușii spre pronaos). Adevărat elogiu adus «coconilor» trimiși la o moarte crîncenă.

Cealaltă modalitate de reprezentare, a osteanului singur, se continuă în naosul de la Roata-Cătunu, Crețulești-Rebegești, Băjești [7]. La Băjești, asemeni Bucovățului din secolul XVI, Eustathie face parte din șirul de figuri ce întovărășesc Deisisul.

Scena martiriului o întîlnim relativ tîrziu, pe la mijlocul secolului al XVII-lea. Printre întîmplările pe care zugravii pronaosului de la Plătărești le-au ales din

---

[1] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, ed. a II-a, București, 1974, vol. II, p. 182—191. Pentru descrierea manuscriselor vezi I. Bianu, R. Caracaș, G. Nicolăiasa, G. Strempel, Fl. Moisil, L. Stolanovici, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I—IV, București, 1907—1977; Mihai Moraru, C. Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, coord. și. I. C. Chițimia, București, 1976—1979 (în continuare: *Bibl. c. pop.*).

[2] Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine (după versiunea lui...)*, text îndreptat, completat și îndicî de C. Săndulescu-Verna, ed. Mitr. Banatului, 1979, p. 203, 242.

[3] La cititoria din 1572 a marelui ciucer Stepan și a fiului său Pîrvu, altarul și naosul au fost pictate în 1574, probabil prin contribuția voievodului Alexandru al II-lea Mircea, despre care vorbește și cunoscuta cronică murală de acolo.

N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România, I. Țara Românească*, ed. Mitr. Olteniei, 1970; (pentru fiecare din cititorile amintite în continuare, se subînțelege trimiterea la această *Bibliografie*); Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, p. 38, fig. 92.

[4] Emil Lăzărescu, *Biserica mînăstirii Argeșului*, București, 1967, C. L. Dumitrescu, *op. cit.*, fig. 51.

[5] În locul vechii construcții de lemn de la Sadova, se ridicase alta de zid, din inițiativa domnitorului Matei Basarab cu doamna sa Elina, și a lui Preda Brâncoveanu cu soția sa Păuna (bunicii lui Constantin Brâncoveanu). Pictura a fost terminată în anul 1633.

Pentru secolul XVII am folosit cartea Corneliei Pillat *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București 1980 (Sadova — p. 15, 54), carte în care am găsit îndemnul de a scrie acest articol.

[6] C. Pillat, *op. cit.*, p. 18—21, 50.

[7] C. Pillat, *op. cit.*, p. 36—38, 34—36, 29—31. Picturile au fost executate în anii 1660 și 1669.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sinaxar, se află undeva sus, sub turlă, pierdut printre altele de același fel, și sfîrșitul tragic al familiei lui Plachida [8].

Odată cu pictura de la Topolnița [9] se realizează însă un adevărat salt în figurarea *Vieții lui Eustathie*. Lupu Buliga (boierul-oștean din Mehedinți ridicat de Matei Basarab la demnitatea de vel agă, pentru că-i stătuse alături în anii de prigoană, cît și în cei de severă administrare a țării) [10] reînnoiește în 1646, la cererea voievodului, lăcașul atribuit de tradiție lui Nicodim de la Tismana. Se relua astfel o acțiune defensivă menită să întărească unul din colțurile mereu primejduite ale voievodatului. Deși pictura bisericii a fost lucrată abia în 1673 (din dania lui Curuia vel paharnic, fiul lui Buliga) ea exprimă prin seleotarea scenelor convingerile ctitorului, participant activ, ca mare căpitan de dorobanți și apoi ca mare agă, la războaiele domnitorului Matei.

În naosul Topolniței și anume aproape de Deisis (precum la Bucovăț sau la Bățești), dintre alți sfinți militari ori cuvioși, ne privește și astăzi Eustathie Plachida, figurat ca purtător al discului cu cerbul, alături de Agapie și Teopist. Dar povestea conducătorului de oști din împărăția lui Traian însemna pentru ctitorii de la Topolnița mai mult decît pentru alți contemporani. De altfel Lupu Buliga însuși luptase tot în fruntea oștirilor, iar mînăstirea despre care vorbim se află nu departe de locurile unde urmele podului lui Traian se vedeau încă. De aceea, în afara reprezentării consacrate din naos, se reia în pronaos *Viața* lui Plachida. Pe primul registru se găsesc portretele ctitorilor, asociate cu al lui Nicodim, arhimandritul de la Tismana, și cu al lui Grigorie Decapolitul, venerat cu deosebire la Bistrița olteană. Pe registrul doi și trei stau zugrăvite momente de mare tensiune din viața unor sfinți militari renumiți precum Gheorghe, Dimitrie, Nestor, figuri stăruind în gîndul celui care pe vremea bătăliei de la Finta *«s-au bătut»* cu invadatorii de atunci și *«foarte rău i-a stricat»* [11]. Pe peretele de nord (deasupra imaginilor înfățișîndu-l pe *Sf.* Gheorghe întemnițat, apoi pus cu picioarele în butuc și — în sfîrșit — tras pe roată ; față în față cu Dimitrie judecat de împărat și aruncat pe urmă la foc), zugravii au dat întruchipare — în consens cu ctitorii, desigur — nu doar scenei de martirizare a familiei lui Eustathie, așa cum o indică erminiile, ci și întîmplării dramatice de la trecerea rîului :

«Și mergînd, ajunsă la o apă oarecarea. Și fiind apa mare și adîncă, să temu să-și treacă amîndoi coconii deodată acea apă. Ci luă unul în umărul lui, iar altul îl lăsă ; și deaca trecu pre acela de ceea parte de rîu, îl pusă la uscat și să întoarsă îndărăt, să treacă și pre celalalt. Iară cînd fu la mijlocul apei, căută și văzu unde veni un leu și-i luo coconul cel mai mare și fugii cu el. Și deaca văzu că peri nădejdea despre acest cocon, să întoarsă la celalalt cocon; și văzu unde vini un lup și îi luo și coconul cel mai mic și asîșderea fugii și cu acela. Atuncea el, deaca-și văzu amîndoi coconii periți de hiară, să ucidea și-și zmulgea perii capului lui și să jăluia cu amar, că vrea singur pre sine să să arunce în repejunea apei să se înece» [12].

Dacă în celelalte ansambluri de pictură despre care am vorbit [13], «povestea» lui Plachida nu se impunea în chip deosebit cunoașterii privitorilor, la Topolnița ea nu mai putea trece neobservată. Știm din numeroase mărturii că pictura «spunea» membrilor unei comunități adevăruri generale sau întîmplări concrete, inaccesibile altfel celor mai mulți dintre ei. Amintim, spre întărire, și mărturia unui străin, călător prin țările române către mijlocul secolului XVII. Pentru Evliya Celebi — educat în principiile artei mahomedane — mai demne de atenție decît *«pietrele de marmură strălucitoare»* de la Trei Ierarhi (care *«lucesc și scînteiază, încît par că ar fi frunzele de pe un pergament iluminat»*) se dovedesc, *«atît în interior cît și în exterior»*, chipurile zugrăvite, *«parcă sînt însuflețite, numai că nu vorbesc ; dar felul lor de a zîmbi și de a privi dă de gîndit»*. Cînd cere lămuriri despre semnificația unor episoade ce-și găseau rezonanțe în propria-i gîndire (Infernul și Edenul), Evliya Celebi afl'ă de la unul din cărturarii locului cum poporului adunat la sărbători i se explicau prin vorbe scenele pictate, astfel încît cel care

[8] C. Pillat, *op. cit.*, p. 21—23. Pictură din 1649.

[9] C. Pillat, *op. cit.*, p. 23—26 : 47, 50, 58—59 ; idem, *Contribuții la studiul bisericii mînăstirii Topolnița din județul Mehedinți (II)* Mitr. Oltenlei. XXX. 1978. nr. 1—3. p. 133.

[10] Radu Crețeanu, *Cine era Lupu Buliga ?* Mitr. Olt., XXI, 1969, nr. 11—12, p. 936 ; Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători...*, București, 1971.

[11] N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. I, 1905, p. 208.

[12] B.A.R., ms. rom. 2596, f. 277 v.

[13] Intenția noastră a fost să sugerăm o anumită evoluție în scenele preluate de artele plastice, nu să facem un inventar complet al lor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

le privea, *«ruşinîndu-se de toate faptele»* condamnabile, *«devine curat şi nevinovat»*. Călătorul turc accentuează că, deşi avea în faţă lucrarea unor meşteri zugravi desăvîrşiţi, spre a înţelege sensul fiecărui fragment se impunea totuşi intervenţia orală a celui deprins să le cunoască «tainele» [14]. Străin de obiceiurile lumii pe care o străbătea, Evliya Celebi notează tocmai faptele ce li se păreau firesc localnicilor şi atît de cunoscute încît nu simţeau nevoia să le desorie vreodată cu amănuntul. Afirmaţiile lui ne întăresc convingerea că în jurul picturilor cuprinzînd fapte uguduitoare din biografia unor personaje de prestigiu, se formulau scurte variante orale ale *Vieţii* acestora, destinate unor ascultători obişnuiţi să primească atenţi chiar episoadele pe care le auzeau «în reluare».

Picturii de la Topolniţa i s-a dat fiinţă în 1673, deci cu aproape un deceniu înainte ca mitropolitul Dosoftei să fi tipărit la Iaşi primul fascicol din *Proloagele* sale, unde, la ziua de 20 septembrie, inserase şi o variantă scurtă a *Vieţii lui Eustathie Plachida*, ce nu relatează episodul amintit de noi. S-ar putea ca în manuscrisele cuprinzînd traduceri anterioare din *Proloage* [15] să existe o altă formă românească a acestei legende, *«una din cele mai frumoase din ciclul vieţilor de martiri, care a fost prelucrată în versuri în literaturile Occidentului şi care este plăsmuită cu elemente împrumutate din legendele populare»* [16]. Scenele de la Topolniţa însă ne fac să înţelegem că înainte de transpunerea scrisă în româneşte a unei asemenea legende, sau paralel cu aceasta, circulau forme orale ale ei ci, impuse chiar de finalitatea artei plastice medievale: *«ceea ce este cartea pentru cei care ştiu să citească e imaginea (eikón) pentru aceia care nu ştiu»* [17].

Ne-am oprit la cazul particular al unei anumite naraţiuni, dar asemenea ei mai sînt încă alte'e, cunoscute dincolo de cercul strîmt al ştiutorilor de greacă ori slavonă, înainte de apariţia unei retroversiuni în limba română. Istoricul literar nu poate deci ignora prezenţa unui anumit material epic în manifestări ale artelor plastice, fie anterior atestării manuscrise, fie paralel cu aceasta. Rămîne încă să cercetăm cu atenţie în ce măsură formulările orale interacţionau cu cele scrise, ambele vehiculate fiind de aceiaşi cărturari.

Nicolae Cartojan susţinea acum aproape o jumătate de veac: *«A separa în chip arbitrar literatura populară scrisă de cea orală şi de arta populară, înseamnă a tăia firele care leagă organele de viaţă ale aceleiaşi entităţi sufleteşti: cultura românească»* [18]. Această convingere a sa a devenit un principiu de lucru capabil să ne ajute la depăşirea unui anumit impas în felul de a concepe istoria literaturii române «vechi». De altfel adevărul rîndurilor citate din Cartojan se extinde la întreaga noastră cultură dinaintea secolu'ui XIX, nu numai la cea populară. Înţelegem valoarea literaturii scrise din acea perioadă doar dacă ne hotărîm să depăşim domeniul strict literar şi chiar domeniul mai larg al scrierii, şi dacă încercăm ca, dintr-o multitudine de mărturii contemporane, să refacem conceptele şi imaginile, clişeele şi miturile ce dominau mintea autorului (ori a traducătoru'ui) şi a publicului căruia i se adresa [19]. Dorinţa de a prelua literatura «veche» doar cu mijloacele criticului (sau cititorului) contemporan duce inevitabil la crearea unei imagini false a acestei literaturi. Discutăm în continuare unul dintre exemplele mărunte.

Cronica lui Matei Basarab (cunoscută nouă prin intermediul compilaţiei intitulate de specialişti *Letopiseţul cantacuzinesc)* povesteşte cum, după ce ţara îl alesese domnitor, Matei înfruntă oştirea pretendentului Radu (fiul lui Alexandru Iliaş), numit şi susţinut de turci: *«Deci cînd au fost la octombrie 25 dni. simbătă, lovitu-s-au străjile din jos de Plumbuita şi fură foarte rău înfrînţi. Iar a doua zi, duminecă, lovitu-s-au toţi de faţă.*

Iar capetele oştilor lui Matei vodă au fost... (n.n. urmează o listă de nume).

---

[14] *Documente străine despre români*, coordonator Ionel Gal, Bucureşti, 1979, p. 105—110.

[15] Despre aceste traduceri am vorbit mai pe larg în *Cărţi populare şi cultură românească*, Bucureşti, 1984.

In *Bibl. c. pop.*, Mihai Moraru a descris manuscrise ce cuprind între altele şi forme tîrzii, din secolul XVIII, ale *Vieţii lui Eustathie Plachida*.

[16] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 182.

[17] Afirmaţie a lui Ioan Damaschin reprodusă de W. Tatarkiewicz în *Istoria esteticii* (traducere românească de Sorin Mărculescu), Bucureşti, 1979, vol. II, p. 70—71.

[18] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 9.

[19] Alexandru Duţu, *Cultura română în civilizaţia europeană modernă*, Bucureşti, 1978 (variantă engleză în 1981); *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor*, Bucureşti, 1982.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi hasna lui Matei vodă au fost arhanghel Mihail, iar hasna Radului vodă au fost Orac Mirzea, capul tătarilor.

Fost-au război mare de dimineaţa pînă seara. Făcut-au tătarii mare năvală în multe rînduri, cît să amesteca unii cu alţii, bătîndu-se tot cu sabiile goale. Şi nimic nu putură folosi. Cî cînd fu în deseară [...] au fost izbînda lui Matei vodă, iar Radul vodă au dat dosul, fugind cu mare spaimă şi cu capul gol. Şi multe trupuri au căzut jos de sabie [...]. Iar pre alţi boiari pre toţi i-a prinş vii» [20].

Această descriere de bătăl e aparţine unei anumite tipologii din istoriografia munteană şi, oricît de sumară ne-ar apărea astăzi, se află în realitate pe cumpăna specifică mijlocului de secol XVII, între stilul lapidar al primelor scrieri istoriografice şi năvala tot mai greu de ordonat a detaliilor din preajma anilor 1700. Din întregul fragment ne oprim la o unică frază : «*Şi hasna lui Matei vodă au fost arhanghel Mihail, iar hasna Radului vodă au fost Orac Mirzea, capul tătarilor*». Ne întrebăm ce-i spune o asemenea frază unui specialist deprins cu literatura modernă, chiar după ce va fi aflat că *hasna* (un cuvînt turc, «preţios», preluat din persană) însemnează *întărire, apărător*, sau — cu termenul figurat românesc — *scut* [21]. Se remarcă probabil paralelismul antitetic, repetiţia subiectului şi a predicatului, iar din subtext, ironia.

Dar ne întrebăm totodată ce le spunea această frază cititorilor şi ascultătorilor cărora le era adresată şi ce înţelegeau ei din schema antinomică propusă de cronicar.

Mihail era un *voie-vod*, deci un conducător de oşti, un corespondent în planul duratei al voievodului de la Tîrgovişte. Descifrăm ce înseamnă acest alt *voievod* pentru oamenii de la mijlocul secolului XVII, dacă ne amintim că lui (şi lui Gavriil, aliatul său perpetuu), îi închinase Matei Basarab ctitoria de la Arnota, lăcaşul refăcut spre a deveni necropolă domnească. Seria celor aşezaţi acolo o deschisese Danciu, vornicul din Brîncoveni, tatăl lui Matei. Boier al lui Mihai Viteazu — cel din urmă dintre domnitorii ce întrupaseră idealul de luptă armată împotriva imperiului otoman — Danciu murise în Transilvania, iar doamna Stanca, soţia lui Mihai, se îngrijise ca trupul să-i fie îngropat la Alba Iulia. Spre a-i aduce în ţară osemintele, Matei Basarab îl trimite pe Dragomir vel vornic, unul dintre boierii ridicaţi de curînd la ranguri înalte, vestit pentru asprimea purtărilor sale, dar şi pentru credinţa cu care îşi slujea domnul.

Cînd marele vornic Dragomir înalţă lăcaşul de la Plăviceni [23] (tot îndemnat de domnitor, ca şi Lupu Buliga la Topolniţa), i-l închină aceluiaşi voievod Mihail, căruia îi fusese dedicată şi Arnota, de curînd pictată. Dragomir, cel ce adusese oasele lui Danciu de la Alba Iulia, avea să îndeplinească în anii următori (ca un cunoscător credincios al secretelor cancelariei domneşti) anumite misiuni diplomatice [24]. El a pus să se zidească mînăstirea de la Plăviceni tocmai în vremea efortului uriaş, ţinut pe cît cu putinţă secret, dintre anii 1646—1648, de constituire a unei cruciade antiotomane.

Detaliile reale ale acestui proiect au ieşit de curînd la lumină prin analiza amănunţită a raportului redactat de ambasadorul extraordinar al Veneţiei Giovanni Tiepolo pe lîngă regele Poloniei Vladislav IV [25]. Vasile Lupu şi Matei Basarab au aderat la încercarea de alianţă cu o ardoare greu de imaginat pentru cine s-ar opri doar la evenimentele de suprafaţă, consecinţe ale împăcării aparente cu soarta de vasali ai Porţii.

Vornicul Dragomir nu putea rămîne străin de speranţele de altfel repede spulberate şi de pregătirile febrile de la curtea voievodului Matei. Mai mult ca în alte dăţi, i se părea probabil necesară intervenţia celuilalt *voievod*, considerat «*apărător şi scut*». De aceea lui Mihail (şi numai lui), vestit mai ales pentru tăria sabiei de foc, îi închină zidirea ridicată tocmai atunci la Plăviceni. Mai mult decît la Arnota, programul iconografic al pronaosului pune în faţa privitorilor scene menite să trezească încrederea că, prin intervenţia personajului evocat, se poate

---

[20] *Istoria Ţării Româneşti 1290—1690. Letopiseţul Cantacuzinesc*, ediţia C. Grecescu, Dan Simonescu, Bucureşti, 1960, p. 102—103.

[21] Pentru lămurirea sensului acestui cuvînt mulţumesc colegilor mei Nedret şi Enver Mamut.

[22] C. Pillat, *op. cit.*, p. 18—21.

[23] C. Pillat, *op cit.*, p. 27—29, 56—58, 62, 68. Pictură din 1648.

[24] N. Stoicescu, *Dicţionar al marilor dregători*.

[25] Ştefan Andreescu, *Matei Basarab, Vasile Lupu şi proiectul de cruciadă din 1645—1647*, Anuar. Inst. Ist. A. D. Xenopol, Iaşi, XXI, 1984.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

găsi o scăpare chiar acolo unde orice speranță pare zadarnică. Din sugestiile oferite de erminii, zugravii de la Plăviceni au ales nu mai puțin de zece întîmplări, pictate deasupra portretelor ctitorilor, comunicîndu-ne convingerea acestora că un *voievod* fără moarte îi conduce și în lupta împotriva *«profeților lui Baal»* (cunoaștem discuțiile dogmatice din epocă și implicațiile lor politice), și în înfruntarea cu forțe potrivnice aparent invincibile. Așa cum în istoriografia română din a doua jumătate a secolului XVII, atenția autorilor se mută de la interpretarea tropologică a raporturilor typos — antitypos, la descrierea evenimentelor concrete (fără anularea celei dintîi), tot astfel și în pictură evenimentul contemporan devine determinant în alegerea unor anumite scene consacrate [26].

Din multitudinea miturilor și imaginilor ce aparțineau universului mental al acelora pentru care fusese alcătuită cronica, ne-am oprit doar la cîteva. Păstrîndu-le vii în memorie, să vedem iarăși fragmentul de la care am pornit și să ascultăm ecourile trezite în mintea cititorului de atunci : *«Și hasna lui Matei vodă au fost arhanghel Mihail, iar* hasna *Radului vodă au fost Orac Mîrzea, capul tătarilor.*

Fost-au război mare de dimineață pînă seara [...] Ci cînd fu în deseară [...], au fost izbînda lui Matei vodă, iar Radul vodă au dat dosul, fugînd cu mare spaimă și cu capul gol».

ELEMENTE ALE UNEI VIZIUNI EMINESCIENE MITOPOETICE

(II)

Roxana SORESCU

Caracteristica spațiului dacic (a subconștientului eminescian proiectat într-un spațiu mitic) este tendința de a realiza unitatea contrariilor : a plăcerii și a sublimării, a vieții și a morții. De aceea, cu pondere egală apar în poem constelațiile de motive solare : soarele, lumina, culorile vii și substitutele acestor motive : păsările (lebedele), caii, cerbii. În toate mitologiile lumii soarele (și prin el, lumina), arhetip masculin, *animus*, reprezintă principiul activ, al realizării instinctelor vitale, principiul fecundator al lumii pasive reprezentate de *anima* — luna. Substitutele lui metonimice (cînd nu va apărea chiar ca «mîndrul soare» sau ca o lumină atotcuprinzătoare) sînt acele elemente ale lumii care prezintă conotații comune : pasărea — simbol pur al Erosului sublimat, pentru că se înalță în zbor într-o lume extraumană, esențială (pasărea violent colorată : păunul, realizare concomitentă a masculinității și a sublimării și pasărea pură și elegantă : lebăda), îngerul — legat de pasăre și de soare prin zbor, caii și cerbii — legați de reprezentări sexuale, fertilizante, dar și purificați prin culoarea lor albă. Toate simbolurile legate de seria viață-sexualitate vor apărea în poemul eminescian purtînd totodată o marcă a purificării : culoare albă, lumină eterată, semn neîndoielnic al tendinței de a sublima instinctele ridicîndu-le la demnitatea sentimentelor. Cînd regina Daciei pornește în călătoria sa de inițiere în moarte :

Zîna Dochia cu glasu-i cheam-o pasăre măiastră,
Ce zburînd prin aer vine cu-a ei pene de păun ;
Cînd acea pasăre cîntă, lumea rîde-n bucurie,
Pe-umărul cel alb o-așează și coboară-n văi aurie,
Unde-a rîului lungi unde pintre papură răsun.

Dochia — luna — *anima* — pasivul — nonexistența se însoțesc de la început cu pasărea — *animus* — activul (sexualul) — ființa. Luntrea Dochiei va fi trasă de lebedele albe (aceleași care trag luntrea lui Siegfried), masculinul solar va purta femininul voluptuos-leneș prin codrii întunecoși (= moartea) spre lacul luminos, fecundat de sulițele solare. Prin fața ochilor Dochiei — reunire a arhetipurilor

[26] Pentru raportul între istoriografie și gîndirea typologică vezi Friederich Ohly, *Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung* — în *Natur, Religion, Sprache. Universitätsvorträge 1982/1983*, Münster, 1983, p. 81—102.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

masculin și feminin — defilează imagini ce reprezintă realizarea paradisiacă a acestei uniuni, imagini reprezentînd rituri de fertilitate și de unire cu natura : din trunchiurile copacilor se desprind fetele de împărat ce mulg cerboaicele de laptele care «în cadență curge, codru-mplînd c-un murmur lin». Laptele — simbolul fecundității are același rol de a *ritma* existența ca și apa — amniotică, *genitrix*. Calul, ca și cerbul reprezintă un simbol solar, masculin, sexual. Calul alb, calul sacru în mitologiile nordice, tinde să sublimeze simbolul. Vitalitatea cailor se manifestă însă într-un spațiu al umbrei, al întunericului ocrotitor, al morții benefice, prilej de repetare a *unității simbolurilor* în viziuni de tipuri diferite, așa cum se structurează întreg episodul Daciei din *Memento mori* :

Ling-izvoarele-nflorite pasc cai albi c-a mărli spume —
Zi ori noapte nu văzură de cînd sunt pe-această lume,
Luna sîntă, stele de-aur, soare alb și zimbitor,
Pentru ei necunoscute-s. Umbra verde clarobscură
Și mirositorul aer, fluvii ce sclipinde cură
În adîncile dumbrave printre țărmii plini de flori —

Astea numai le cunosc ei. — Coamele flutur' c-argintul,
Ca la lebede se-ndoaie gîtul lor, iară pămîntul
Abia-atins e de picioare potcovite, cu-aur roș ;

Caii eminescieni, ca și zimbrii sărutați în paradis de lună, sînt imaginea ideatic similară cu lebedele care trag luntrea Dochiei ; ca și ele zboară, nu merg, se înalță spre soare, se sublimează. Calul reprezintă însă o viziune ambiguă : el este solar (înhămat la carul soarelui va și apărea în paradis), dar este și funerar, călăuzitor al spiritului într-un regat al morții. Nu numai soarele, dar și luna își are caii ei. Supremația vitalității va însemna anularea conotațiilor funerare ale calului : cail lunei, îmbătîndu-se cu zeamă de struguri, la un fel de sărbători dionisiace ale cailor, vor figura, în rai, vitalitatea ce-și afirmă supremația încă inocentă, încă inconștientă, asupra tuturor celorlalte arhetipuri.

Unitatea soare—lună, simbol cosmic al genezei (complicat, în baladele noastre populare frecvent axate pe acest motiv, cu atitudinea istorică a incestului interzis) este proiectată și ea în paradisul dacic. În poemul eminescian însă, incestul violent evitat al baladelor, prin fugă și bîtestem este abia sugerat de o privire furișată a lunei către soare. Ne aflăm în zona perfectă a sublimării instinctelor, iar poetul este de o consecvență admirabilă în utilizarea omogenă, izomorfă a simbolurilor. Țința finală a călătoriei (prin moarte) a Dochiei este atingerea acestui eden, situat dincolo de muntele — *axis mundi*, hotar al lumii reale și al celei oglindite, eden în care se pătrunde prin ușa de graniță dintre istoric și etern, dintre arhetipurile trecerii (rîuri) și arhetipurile veșniciei (codrii impenetrabili). Paradisul, ca și cel dantesc, înseamnă domnia absolută a luminii, a albului, galbenului, roșului, culorile solare, ca și domnia absolută a abundenței. Lume care nu e întreagă decît prin coexistența cu «mănăstirea lunei», prin reunificarea arhetipurilor.

Prima parte a episodului dacic din *Memento mori*, cea liric-subiectivă, vehiculează arhetipurile caracteristice mitului personal al lui Eminescu : dorința de a învinge opozițiile și scindarea, de a realiza unitatea principiilor cosmice, a masculinului și a femininului, a vieții și a morții, a plăcerii și a sublimării. Expresia cea mai pregnantă a realizării mitului o reprezintă viziunea morții ca supremă voluptate, ca fericire, ca act prin care toate contradicțiile personalității se împacă în unitatea spiritului mereu egal cu sine, unitate ce reprezintă însăși semnul divinității. A anula opoziția fundamentală care scindează ființa umană, opoziția dintre instinctul vieții (instinctul de conservare, cel sexual) și frica de moarte, a contopi voluptatea erotică cu dezmărginirea în neființă, a privi moartea ca pe suprema fericire — toate acestea sînt însemnele paradisului eminescian, proiecția dorințelor sale cele mai ascunse, idealul său spiritual, într-un cuvînt — mitul său personal.

Se întîmplă să regăsim în personalitatea eminesciană o reunire unică între mitul individual și concepția istorică atestată a poporului din care s-a ivit poetul. Nu întîmplător și-a proiectat Eminescu paradisul anulării contradicțiilor pe țărîmul Daciei : cei ce în ontologia lor, socoteau moartea o bucurie erau acești strămoși pe care poetul nu avea nevoie să-i inventeze, pentru că nu avea decît să-i recunoască în istorie. Cercetătorii credințelor dace sînt de acord în a recunoaște

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atestarea bucuriei de a muri a dacilor, moartea fiind calea care ar conduce cel mai repede în lumea primordială, lumea fericirii veşnice. În sprijinul acestei afirmaţii se citează un pasaj dintr-o lucrare a lui Iulian Apostatul, *Kaesares* sau *Symposion*, pasaj în care se presupune că împăratul acesta (care a domnit între 361—363) ar cita un fragment din lucrarea pierdută *De bello dacico* a înaintaşului său întru domnie, învingătorul dacilor, Traian : «*Voi ştiţi, Jupiter şi ceilalţi zei, că primind imperiul acesta lîncezind şi slăbit din toate părţile lui de tirania care îl măcina de multă vreme înăuntru şi de desele invaziuni ale geţilor din afară, am fost singurul care am îndrăznit să atac aceste popoare care locuiesc dincolo de Dunăre. Am subjugat chiar pe aceşti geţi, cea mai războinică naţiune dintre toate neamurile ce au existat vreodată, nu numai prin virtuţile corpurilor lor, dar şi prin acele învăţături ale lui Zalmoxis (care este la ei în cea mai mare veneraţie), săpate adînc în inima lor. Pentru că, mecrezînd că nu mor, ci numai îşi schimbă locuinţa, merg la moarte mai veseli decît ar merge în orice altă călătorie.*» (I, 420)

Cercetătorii, preocupaţi de dubla natură a lui Zalmoxis, în acelaşi timp rege şi zeu, încadrat într-o ordine istorică şi într-una eternă, sînt înclinaţi să identifice astăzi vremea mitică a aceluia cu vremea mitică a lui Saturn din mitologia greco-romană, iar pe Zalmoxis cu Saturn. Nicolae Densusianu a fost cel care a accentuat ideea (în *Dacia preistorică*), acceptînd ca perfect fundamentată o afirmaţie a lui Diogenes Laertios din *Vieţile şi doctrinele filosofilor* (VIII, 2) : «*Zamolxis este adorat de geţi, fiind socotit drept Kronos (Saturn)*». A doua parte a episodului dacic, epopeea înfruntării dintre daci şi romani, este pusă de Eminescu sub semnul lui Saturn :

> *Iar Saturn, cu fruntea ninsă stînd pe steaua-i alburie*
> *Şi-aruncînd ochii lui turburi peste-a vremii-mpărăţie,*
> *Aiurînd întreabă lumea : — Şi aceia-s muritori ?*

L-a cunoscut Eminescu pe Diogenes Laertios ? Sau e vorba de o genială intuiţie poetică : epopeea războinică este aşezată sub semnul temporalităţii, a căderii dintr-un timp stagnant într-un timp linear, supus devenirii. Saturn (Cronos) reprezintă imaginea-sinteză antitetică faţă de finalul din primul episod : acolo era «Într-un loc o zi eternă, sara-n altu-n vecinicie», aici totul se aşază sub zodia devenirii : Timpul domină peisajul, iar timpul e legat de mortalitate, de negarea ideii de nemurire. O sugestie însă acţionează puternic în poemul eminescian : înfruntarea dintre daci şi romani nu este echivalentă cu înfruntarea dintre timpul mitic şi timpul istoric, ci cu înfruntarea dintre două modalităţi de manifestare a timpului mitic : una încrementă în eternitate — a dacilor, alta ciclică — timpul reversibil al romanilor. Această a doua modalitate ţine de posibilitatea umană de a instaura şi de a reinstaura arhetipurile, scenariile ritualice modelatoare ale conştiinţei, cea dintîi aparţinea ipostazei zeieşti a spiritului. Roma este pentru Eminescu locul întemeierilor acelor instituţii şi acte care, preluate de întreaga umanitate, vor dobîndi prin istorie şi prin repetare demnitate mitică. Opoziţia care se stabileşte, aşadar, nu este cea între etern/temporar linear, ci aceea mult mai slab marcată, mai labilă, cu posibilităţi de anulare, între etern/temporar ciclic. Episodul Romei se alcătuieşte dintr-o enumerare a întemeierilor, a actelor fondatoare, în fond a *gesturilor care pot deveni mitice* săvîrşite de romani. Raţionalitatea, vocaţia întemeierii, vitejia în luptă sînt virtuţile umane ale romanilor, virtuţi alese dintre acelea care lesne pot deveni mitice. De aici mirarea zeului : «Şi aceia-s muritori ?» Aparenţele lor strălucite, ca şi faptele lor, îi fac asimilabili zeilor.

Episodul epopeic debutează şi se menţine permanent sub simbolurile arhetipale ale timpului : Dunărea (fluviul care curge ireversibil) şi Saturn (Cronos) revin în momentele cheie. Zeii Daciei nu îşi mai au sălaşul acum într-un paradis, ci în «fundul Mării Negre», în «înalte-adînce hale». Nu mai sînt zei uranici, ci zei plutonici. Semnele strălucirii, ale luminii, sclipesc pe coifurile viitorilor învingători. Bătrînii zei autohtoni, ivîţi din marea matriceală, îşi păstrează solidaritatea cu cosmosul, dar nu-şi pot păstra teritoriul cucerit de zeii romani. Mitul îşi pierde adîncimea viziunilor arhetipale, devine epopee şi baiam, prilej de naraţiune şi nu de descriere. Imaginea lui «Zamolx» — crai bătrîn şi minios împleteşte sugestiile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

păgîne cu cele creştine ; zeul suprem domină forţele naturii, dar nu-i poate domina pe ceilalţi zei :

Şi Zamolx, cu uraganul cel bătrîn, prin drum de nouri,
Mişcă caii lui de fulger şi-a lui car. Călări pe bouri,
A lui oaste luminoasă îl urma din răsărit.

Ca o negur-argintie barba lui flutură-n soare,
Pletele-n furtună-nflate albe ard ca o ninsoare,
Colţuroasa lui coroană e un fulger împietrit,
Împletit cu stele-albastre.

Atunci cînd timpul mitic se degradează în timp istoric, zeii solari devin bătrîni oşteni solidari cu elementele naturale, dar nu identificaţi cu ele. Aşa cum opoziţia etern/ciclic este mai slabă decît aceea etern/trecător, opoziţia zeu — identic cu un element al naturii/zeu — solidar cu natura, dar neidentificat cu elementul suprem, soarele este mai slabă decît opoziţia zeu/muritor, ceea ce nu o împiedică să rămînă totuşi o opoziţie, indicînd, în devenirea gîndirii eminesciene, o degradare treptată a esenţelor în aparenţe, a arhetipurilor în tipuri.

Destinul istoric al popoarelor, soarta luptelor terestre le hotărăsc înfruntările între zei. Ideea fundamentală a viziunii epopeice, ideea umanului ca reflectare a divinului, îl domină şi pe Eminescu. A doua parte din episodul dacic este desigur o miniatură de *Iliadă*, dar nu mai puţin oamenii, separaţi de zei, au pierdut accesul la lumea acelora. Zeus (ajutat de titani — obscure forţe elementare eliberate în acest scop) îl învinge pe Zamolxe. Acesta este momentul crucial al bătăliei, restul nu înseamnă decît traducerea în uman a scenariului divin. Pentru ca o lume nouă să se poată întemeia pe ruinele lumii învinse trebuie ca haosul primordial să se reinstaureze. Pentru ca o geneză să devină posibilă, aşezările lumii trebuie răsturnate, ca să fie organizate apoi după alte legi. Învingerea dacilor reiterează ideea mitică a producerii haosului ca premisă a noii creaţii. În această a doua parte, gîndirea poetică trece de la mitic la istoric, de la vizionar la epopeic ; expresia se adaptează : trece de la liric-descriptiv la epic, la narativ, în fine mitul ca viziune a universului devine basm şi epopee. Pentru zeii dacici înfrîngerea echivalează cu întoarcerea în adîncul pămîntului, în fundul mării. Ideea de reîntoarcere la origini acţionează astfel de două ori : o dată prin simbolul *terra-mater*, altă dată prin simbolul *aqua genitrix*. Forţa lor dublă sporeşte, sensul este însă izomorf : zeii se autohtonizează ca puteri teluric-infernale, devin materni, feminini, *anima*. *Animus* a rămas numai spiritul lucid şi viteaz al romanităţii :

Zeii daci ajung la marea, ce deschide-a ei portale,
Se reped pe trepte nalte şi cobor în sure hale.
Cu lumina, ei îngroapă a lor trai întunecos ;

După înfruntare urmează liniştea universală, plînsul cosmic la îngropăciunea zeilor daci în pămîntul-mumă. Moartea ca reîntoarcere la sînul matern nu mai e o fericire de tip voluptuos-erotic, ca în vremea mitică, ci o coborîre creştină în cripta de lut :

Iar în cîrduri cuvioase stelele se mişcă-ncet,
Intră-n domele de neguri argintii, multicoloane ;
De-a lor rugă-i plină noaptea. A lor dulci şi moi icoane
Împlu văile de lacrimi, de-un sclipit împrăştiet.

În jalea calmă, dar atotcuprinzătoare, o opoziţie violentă se reinstaurează prin atitudinea «ducilor daci» : opoziţia între sinucidere, deci între moartea impusă — şi moartea fericită. Regele dac şi oştenii săi rămîn credincioşi mitului adînc care i-a format : moartea ca fericire. Ei sînt superiori, prin aceasta, chiar zeilor daci, care au plecat să-şi ascundă înfrîngerea în tristeţe. Singurul loc în care mitul dac mai trăieşte nu este spaţiul Daciei, nici vremea războaielor Daciei, ci sufletul dacului. Cu dacii care mor rîzînd refacem în sens invers traseul degradării, ne ridicăm de la istoria impusă la mitul constitutiv al naturii etnice. Ducii daci se duc să regăsească paradisul întrevăzut în partea lirică a episodului dacic, se salvează de epopee în mit, de naraţiune în lirism. Ne aflăm în faţa atitudinii fundamental romantice de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a afla temeiul mitului în viziunea personajului care trăiește mitul. Și cu aceasta Eminescu întemeiază el însuși un mit : *al viziunii spirituale care are dreptul să corecteze evenimentul istoric*. Pe drumul acesta vor înainta urmașii poetului, cohortă :

Ducî-s nalți ca brazi de munte, tari ca și săpați în stîncă,
Crunt e ochiul lor cel mare, tristă-i raza lor adîncă, [...]

Cupele — țeste de dușman — albe, netede, uscate,
În argint, cu toarte de-aur prea maestru cizelate —
Și cu ele-n mînă-nconjur lunga masă de granit ;
Vor mai bine-o moarte crudă decît o viață sclavă,
Toarnă-n țestele măreț vin și peste el otravă,
Și-n tăcerea sînt-a nopții ei ciocnesc, vorbesc și rid.

Cu episodul sinuciderii voioase a ducilor daci se ilustrează admirabil una dintre cele mai fecunde opoziții pentru raportul dintre viziunea mitică și gîndirea istorică : opoziția dintre real și spiritual, dintre eveniment și semnificația evenimentului. Refuzul realului și refugiul într-un imaginar spiritual vor deveni factorii favorizanți (dacă nu agravanți) ai acelei atitudini poetice care va socoti că se poate pune pe seama dacilor (tracilor) orice eroism gratuit.

Discursul și blestemul lui Decebal către Traian nu fac decît să transpună în registrul retoric ideile care au călăuzit gîndirea eminesciană : existența în istorie reprezintă o condamnare ontologică, prin trăirea în timpul ireversibil al istoriei omul pierde sentimentul continuității între generații și nu dobîndește decît dezgustul izolării și al degradării. Decebal rostește de fapt discursul pe care Dumnezeu ar fi trebuit să-l rostească la izgonirea omului din paradis : condamnarea la istoricitate și prin aceasta la moarte, o moarte care și-a pierdut sensul odată cu anularea vîrstei mitice, condamnarea la compromiterea și degradarea valorilor morale, la izolare în fanțul timpului. Spiritul roman a adus cu sine și germenele devenirii istorice, al căderii continue :

— Vai vouă, romani puternici ! — Umbră, pulbere și spuză
Din mărirea-vă s-alege ! Limba va muri pe buză,
Vremi veni-vor cînd nepoții n-or pricepe pe părinți —
Cît de naltă vi-i mărirea tot așa de-adînc' căderea.
Pic cu pic secînd păharul cu a degradării fiere,
Îmbăta-se-vor nebunii — despera-vor cei cuminți.

Că blestemul lui Decebal se va împlini stau mărturie *Odin și poetul* și *Epigonii*. Pierderea accesului la sensul nemuririi echivalează cu instalarea atotputerniciei unei morți violente, brutale, crude, moartea care contrariază instinctul fundamental de conservare al individului și al speței, într-un cuvînt, cu domnia conceptului angoasant de moarte din care s-a născut existențialismul modern :

Simburele crud al morții e-n viață... Și-n mărire
Afli germenii căderei. Astfel toate sunt în fire,
Astfel au căzut romanii, mari în bine, mari în rău.
Da-i cumplit să vezi un popol osîndit să fie mare
Chiar în rău, că mereu crește rușinoasa-i degradare
Și nici moartea nu-i trimite nenduratul Dumnezeu.

Căci a morții braț puternic, cînd stă viața s-o despartă,
Nu se-ndură să ridice sîngeroasa-i lungă bardă,
Cum călăul greu se-ndeamnă la un cap d-imperator ;
Zeii pregetă să-și deie-a lor sentință... Și-ni uimire
Cugetă — de au fost popol destinat spre nemurire,
Au fost ei — și dacă mor ei — suntem noi nemuritori ?...

Pentru omul modern se pune aceeași problemă ca și pentru primul om *conștient* de a fi căzut în istorie, ca și pentru Traian : salvarea de o degradare mai mizerabilă chiar decît moartea printr-o soluție de continuitate. Iar pentru Eminescu continuitatea nu poate fi decît spirituală, el regăsește în sine soluția pe care o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

găsiseră ducii daci : refugiul în mitul salvator, refugiul în cuget, reîntoarcerea la arhetipuri, la modelele primordiale care nu ne sînt exterioare, ci interioare :

Cînd îi cugeți, cugetarea sufletu-ți divinizează.
În trecut mergem, cum zeii trec în cer pe căi de raze.
Peste adîncimi de secoli ne ridică curcubei ;
Un popor de zei le trecem, căci prin evi de vecinicie
Auzim cetatea sfîntă cu-nmiita-i armonie...
Și ne simțim mari, puternici, numai de-i gîndim pe ei...

Degradarea mitului în istorie, sensul esențial al episodului dacic, acționează pentru Eminescu paralel cu modificarea concepției umane despre Moarte. Moartea eroică devine vină tragică, își pierde valoarea, dacă nu e salvată de unitatea arhetipală a spiritului. Sîntem astfel departe de simpla exaltare a gestului eroic, fie el și în slujba celor mai nobile țeluri.

MARIN PREDA ȘI «ROMANUL FILOSOFIC»

(Victor Petrini — filosof ?)

(I)

Traian PODGOREANU

Sînt mai rare romanele care să te îmbie să le recitești pentru a te pune de acord cu ele și cu tine însuți. Impresia, persistentă, că ți-au scăpat semnificații importante, că judecățile de valoare n-au suficientă întemeiere te determină să reiei lectura cu un ochi mai deschis, cu o conștiință mai lucidă. După o primă lectură, *Cel mai iubit dintre pămînteni*, romanul lui Marin Preda, te lasă cu obsesia că n-ai pătruns în toată intimitatea lui spirituală, că pentru a împăca prețuirea romanului cu ceea ce știi din tine însuți și de la alții trebuie să-l recitești. O nouă lectură a cărții, din perspective multiple, primind două : cea filosofică și cea estetică, ne-a condus la întrebări cărora am încercat să le găsim răspuns.

Problema centrală am prefigurat-o deja în titlu : este Victor Petrini filosof, un filosof de profesie ? În ce măsură și sub ce aspecte ? Gîndirea lui se constituie într-un sistem filosofic, într-o viziune coerentă asupra lumii ? Lucian Blaga ar întreba : în ce raport se află la el simțul comun cu conștiința filosofică ? Răspunsul la asemenea întrebări influențează oare formularea judecăților de valoare ?

Considerăm că cea mai importantă schimbare în activitatea romancierului Marin Preda o reprezintă creșterea interesului pentru filosofie — *«Citea, în ultima vreme, cărți de filosofie»*, își amintește Eugen Simion —, mergînd pînă acolo încît în cel mai întins roman, romanul testament, eroul devine filosof de profesie. În cărțile anterioare ne fuseseră prezentate personaje din mai toate mediile sociale, cu profesii foarte diferite, cu destine calme sau mai puțin calme. Nici unul dintre aceste personaje nu e specialist în filosofie, dar multe dintre ele sînt înclinate spre filosofare și săvîrșesc ceea ce Hegel numește o *filosofare naturală*. Ilie Moromete a fost deja caracterizat ca filosof țăran sau țăran filosof, fiul său Niculae caută înțelepciunea și o nouă religie, risipitorii sînt meditativi (doctorul Munteanu teoretizează asupra sinuciderii în raport cu răsturnările epocii), Călin Surupăceanu cercetează raportul dintre destin și responsabilitatea umană, doamna Sorana are preocupări de filosofie a istoriei, cînd unul cînd altul e tentat să dezlege misterul morții și toți vor să înțeleagă condiția umană.

Nu cunoaștem multe romane în care personajul central să fie filosof. Explicația stă poate în aceea că filosoful e un om la care marile și adevăratele evenimente se nasc în conștiință, iar cele exterioare, oricît de mari sau de mici, sînt trecute prin filtre multiple, rafinate, ultimul fiind cel al rațiunii, și astfel modificate pînă la imposibila lor recunoaștere. Probabil că procesul acesta psihologic și rațional atît de complex îi sperie pe romancieri, îndepărtîndu-i de la asumarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unei sarcini pentru care nu se cred pregătiți. Este posibil ca ei să gîndească astfel : mai bine un personaj anonim care filosofează, și care astfel poate gîndi și spune orice, decît un filosof personaj, mai greu de stăpînit. La aceasta se adaugă presiunea mentalității comune care vede în filosof o pasăre rară, un individ ciudat, singuratic, purtător de idei fixe și de obsesii stranii, rupt de lume.

Ce fel de resorturi îl vor fi împins pe Marin Preda la semeția de a acorda celui mai iubit dintre pămînteni profesia de filosof ? Presupunem că romancierul a ajuns la conștiința că analiza cea mai amplă și sondajele cele mai adînci asupra epocii și istoriei, asupra relațiilor umanului cu ele le-ar putea urmări un filosof ; că judecarea cu cea mai deplină autoritate asupra istoriei contemporane n-ar putea-o avea un alt pămîntean. În afară de aceasta, filosofii puteau să ofere materia primă ideatică cea mai bogată, cea mai adecvată scopului. *«Filosoful* — zice Blaga — *aspiră să devină autor al unei lumi»*, el e capabil să producă o revoluție în ideația umană. Nu este exclus ca Marin Preda să fi dorit să ne dea o nouă perspectivă asupra istoriei contemporane, iar prin intermediul reflecției filosofice să ne deschidă ferestre spre caracterul cosmic al omului, spre actuala condiție și experiență umană. A reușit, în ce măsură ?

Primul care se întreabă asupra autenticității lui Victor Petrini ca filosof este însuși Marin Preda. Îndoiala va cuprinde apoi diferiți lectori ai romanului. La întîlnirea cu studenți și profesori ai Universității din București, după apariția romanului, i se pune întrebarea *«Dacă nu cumva există o incompatibilitate între calitatea de filosof a personajului principal și modul său de a vorbi și de a se comporta ?»* Transcriem răspunsul : *«Personajul meu este asistent la Facultatea de filosofie și nu filosof, deși aspirațiile lui interioare tind spre aceasta și la un moment dat m-am întrebat dacă ideile și comportarea lui sînt veridice, sînt cele ale unui asistent la Facultatea de filosofie. Ca să mă liniștesc, l-am întrebat pe redactorul cărții [...], care m-a asigurat că personajul nu suferă din pricina profesiunii și că ideile lui sînt conforme cu ideile unui asistent de la filosofie, pentru că — spunea redactorul — nu e mare lucru să fii asistent la filosofie»*. Să observăm că aici autorul îl revendică pe Victor Petrini doar ca asistent la filosofie ; în roman însă, eroul este și se pretinde și filosof, om care gîndește filosofic, scrie lucrări de filosofie și vrea chiar să întemeieze o nouă gnoză.

În confesiunea sa, Petrini face referiri la o serie întreagă de gînditori ; îi amintim în ordinea intrării în scenă : Platon, Rousseau, Kierkegaard, Marx, Lenin, Spengler, Proudhon, Camus, Sartre, Nietzsche, Plotin, Engels, Hegel, Socrate, Xenofon, Pitagora, Plehanov, Feuerbach, Aristotel, Heidegger, Ortega y Gasset, Spinoza, Confucius, Bakunin, Giordano Bruno, enciclopediștii, Dühring, gnosticii, Descartes, megaricii, cirenaicii, cinicii, Schopenhauer, Epictet, Galilei, tomismul, scolastica, Diogene, J. Dietzgen, Anaximandru. Simpla enumerare nu ne spune însă prea multe despre cunoștințele filosofice și capacitatea speculativă a eroului. Importante sînt contextele în care apar filosofii, motivele pentru care sînt invocați și modul cum sînt folosite sau tratate ideile lor.

În majoritatea cazurilor se recurge la filosofi pentru a cita sau folosi un gînd, o maximă, o apreciere, o formulă, o expresie, o metaforă, o caracterizare a cuiva. Cîteva exemple vor fi concludente. Descartes este amintit pentru formula *«Cogito ergo sum»* ; Petrini, vorbind despre Matilda : *«Cine știe ce-o fi cu ea, ceea ce e real e rațional, trebuie să existe o explicație»*, propoziția de la mijloc — ceea ce e real e rațional — fiind o jumătate dintr-o celebră teză a lui Hegel, al cărui nume nu este amintit ; Nietzsche pentru expresia «eterna întoarcere» ; vorbind de grupul lui Puloș apare o frază în care e tipică folosirea unei idei : *«Rămîneau așa cum îi făcuse mă-sa [...], dacă ar fi să-i idealizez puțin și să spun așa cum i-ar fi plăcut lui Rousseau, rămăseseră adică oameni naturali, cu fondul primar nealterat»* ; sau : *«Schopenhauer se întreabă în „Aforisme" : ce reprezintă cineva ? (un om !) Ce reprezentam eu, dacă acceptam să mă duc la deratizare ?...»* etc.

O altă categorie de cazuri este aceea în care filosofii sînt chemați în ajutor cu anecdote și legende ilustrative legate de viața lor : Spinoza pentru că a fost izgonit din comunitatea evreiască, Rousseau pentru că a copiat note muzicale pînă la sfîrșitul vieții, Diogene pentru butoi, Bruno pentru că a fost ars pe rug, Socrate pentru cupa de cucută ș.a.m.d.

Referirile la Socrate, Petrini le face și pentru relațiile acestuia cu Xantipa, pentru a le pune în paralel pe ale sale cu Matilda. În primul context, comentînd-o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe Matilda : *«Bine că ea nu e Xantipa, are, în felul ei, un suflet generos...»* ; al doilea, de nefericire : *«Nu numai opera marilor oameni constituie pentru noi un stîlp de susținere, ci și întreaga lor viață și mai ales atunci cînd această viață nu e fadă sau exemplară. Socrate a avut parte de o Xantipa, certăreață femeie de talie, cu umoare neagră, care a intrat în istorie»* ; în cel de-al treilea, de singurătate, regretă că nu cunoaște secretul *«de a fi liber față de cămașă»* și celelalte și că nu știe dacă Socrate filosofa descult și cu rufăria împuțită sau dacă Xantipa îl spăla sau nu pe soțul ei. Este surprinzător că din comentarea acestor relații dintre Xantipa și Socrate, Petrini nu deduce pentru el necesitatea calmului și îngăduinței socratiene față de femeie. Dimpotrivă, pare că mentorul lui în această privință este Nietzsche, căci treptat își însușește «micul adevăr» : *«Te duci la femei ? Nu uita biciul !»* În perioada deratizării îl iscodește cu plăcere pe Vintilă, care-i predă metoda de a îmblînzi femeile. *«Deci așa e cu muierile»*, conchide Petrini. *«Da, dom'profesor, îl asigură Zarathustra omorîtorul de șobolani, așa este : bătaie și ... altă cale nu există»*. Petrini însuși preia metoda și o aplică în mod creator Matildei. Comportament total afilosofic față de femeie, de soție, de iubită. Ar fi greu să stabilim dacă atitudinea, comportamentul și concepția lui Petrini asupra relațiilor cu femeia sînt un dat al personajului sau ne este sugerată ideea că împrejurările sînt de vină.

Comportamentul afilosofic — *«uneori se poartă de-a dreptul mitocănește»*, vorba lui Ov. Crohmălniceanu — se manifestă prin acțiuni, atitudini, scene, gînduri, imagini, expresii, cuvinte vulgare (nu le mai amintim), prin înjurături (Petrini debitează, reproduce sau audiază o cantitate enormă de înjurături, laitmotivul fiind trimiterea la origine, înjurătura noastră «de bază», ce denotă un «instinct metafizic superior», zice Al. Paleologu), prin obsesii sexuale (o interpretare psihanalitică ar putea deveni interesantă), într-un cuvînt prin lipsă de pudoare.

Vom face o distincție, asemeni lui Blaga, între simțul comun și conștiința filosofică, între eul empiric și cel filosofic (creator). La Petrini adeseori simțul comun împinge în umbră conștiința filosofică, eul empiric îl exilează pe cel filosofic. Astfel se explică la el multe dintre discordanțele ce apar între comportamentul mitocănesc și statutul de filosof. Pare că structura sa filosofică nu poate controla permanent temperamentul său nu rareori vulcanic. Fenomenul acesta al apariției în prim plan a eului empiric, a simțului comun ar merita el însuși o analiză aparte, fiind unul dintre cele mai interesante întîlnite în viață și în literatură, descris atît de pregnant în roman încît ai impresia că tocmai acest lucru l-a urmărit confesiunea eroului. Există în roman un joc, o alternanță, o întretăiere și o săpare reciprocă a celor două euri, a simțului comun și a conștiinței filosofice, care îl poartă pe erou de la *«barbaria concretului, pe larg etalat, și cu plăcere vizibilă»*, pînă la reflectiile cele mai penetrante. După prima zi de «feștelire» a copacilor în care Vintilă îi istorisește povești de «cinism priapic», Petrini se hotărăște să se plimbe, să vadă oameni fericiți, să scape de tristețe. Pașii îl duc la vechea braserie, îl descoperă pe Ion Micu cu soția, li se alătură și este atras în dezbatere. La gîndul lui Micu : *«Să mori simțind că odată cu tine îți mor și ideile, iată o ruptură între existență și esență pe care martirii celor două milenii ale erei noastre n-au cunoscut-o»*, Petrini reacționează mai lucid și mai puțin pesimist : *«Te înșeli, îi spusei, astfel de rupturi între existență și esență au existat în toate timpurile și vor mai exista. Sîntem doar ceva mai mult decît alții victimele credinței că există progres în conștiințe, pentru ca realitatea brutală să ne trezească și să filosofăm în mod naiv că ceea ce ni se întîmplă nouă nu s-a mai întîmplat niciodată»*.

Abia împins în conul de umbră de la ORACA, meditația lui Petrini ne oferă o imagine sintetică asupra erei noastre (partea a șaptea, cap. I), pentru ca imediat să fie dus de Vintilă la petrecerea de la «Bufet» unde constată că, *«săturat de aerul rarefiat și abstract al preceptelor filosofice»*, nu vede în oameni ceea ce sînt, căci, ne previne el, *«nu numai somnul rațiunii naște monștri, ci și o luciditate prea mare»*, să urmeze apoi scenele turbulente, triviale, în care nevoia de violență și vulgaritate i se potolește, pentru ca următorul capitol să se deschidă cu o întrebare problematizantă : *«Cum se împacă însă ideea armoniei conștiinței noastre cu cosmosul...?»* Astfel romanul se constituie ca o continuă pendulare între vulgaritate și tratarea cu dispreț a lumii, pe de o parte, și aspirația spre armonie cu universul, pe de altă parte.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Uneori în manifestările ce se vor filosofice ale eroului apar stîngăcii, goluri informative (el recunoaşte doar că are lacune *«în materie de tomism şi scolastică»*), aprecieri dificil de fondat. E cunoscută scena în care vrea să dovedească ignoranţa unui asistent. Îl pîndeşte şi îl întreabă de faţă cu lumea cîte cărţi a scris Plotin. Cînd celălalt îi răspunde că n-o să i le înşire pe toate, Petrini declară sarcastic că nu trebuie să le înşire pe toate fiindcă Plotin n-a scris decît una singură. Şi comentariul final : *«S-a făcut o tăcere penibilă fiindcă imbecilul nu ştia cum se numeşte acea carte...»* Cît de exactă este afirmaţia lui Petrini ? Plotin (205—270 e.n.) se decide tîrziu, în 255, să-şi expună în scris ideile şi să le publice. Scrierile sale se numesc *Eneade*, fiind în număr de şase, fiecare conţinînd nouă expuneri deosebite ; în total sînt 54 de expuneri. Porfir este cel care, după moartea lui Plotin, a dat o ediţie de ansamblu a scrierilor acestuia, grupîndu-le în şase *Eneade*. *«Aceste cărţi* — scrie Hegel — *nu formează totuşi un întreg unitar, ci, propriu-zis, în fiecare carte sînt abordate subiecte separate şi tratate filosofic»*.

Vaintrub vine la seminarul condus de Petrini şi, întrerupîndu-l, vrea să arate că nouă decan ştie filosofie : *«În acest sens, spunea el, iată ce scrie Marx... sau iată ce scrie Lenin... dialectica lui Hegel, dacă o răsucim cu susul în jos, abia atunci putem restabili eficient dialectica şi putem opera cu ea. Hegel e mare numai dacă este astfel răsturnat...»* Vaintrub comite două erori : prima, citează inexact, a doua, nu precizează că nu Lenin este autorul metaforei. Petrini, care nu iartă pe nimeni, în consecvenţa cu sine însuşi ar fi trebuit să sesizeze erorile. Totodată, Petrini poate fi bănuit că nu redă exact cuvintele lui Vaintrub. Nu prea este credibil că Vaintrub, cel *«pasionat de marile sisteme de la Platon şi Aristotel, pînă la ontologia existenţialistă a lui Martin Heidegger»* să fi spus : *«o răsucim cu susul în jos»*, conştient că ar produce ilaritate, mai ales că în 1947 apăruse *Capitalul* în limba română şi era foarte plauzibil ca unii studenţi să-l fi citit. Metafora o găsim în *Postfaţă* la ediţia a doua a *Capitalului* (1873).

Ov. Crohmălniceanu ne dezvăluie că Petrini gîndeşte şi vorbeşte în «stil moromeţian». Acest mod de gîndire şi exprimare se obţine prin *«trecerea batjocoritoare din sfera speculaţiei intelectuale înalte la registrul vieţii zilnice»*. Spre convingere, Ov. Crohmălniceanu ne oferă exemple concludente şi numeşte acest mod de comportare *«mod de gîndire contemplativă»*. O asemenea trecere, dar mai complicată, are loc şi cu metafora lui Marx. Un gînditor de aiurea, fie el german, francez italian sau anglo-saxon ar fi trecut la analiza serioasă a metaforei (desigur, nu într-un roman). Să vedem însă ce devine ea în mîinile unui român balcanizat, căci, zice Ov. Crohmălniceanu, eroul are o neascunsă satisfacţie să facă pe ţăranul de la Dunăre. La Marx metafora sună : *«Cu toată mistificarea pe care o suferă dialectica în mîinile lui Hegel, el a fost acela care a expus pentru prima oară în mod cuprinzător şi conştient formele ei generale de mişcare. La el dialectica stă cu capul în jos. Ea trebuie răsturnată pentru a descoperi simburele raţional sub învelişul mistic»*. Se ştie ce efecte are schimbarea unor termeni într-o metaforă. La Vaintrub termenii sînt deja schimbaţi : *«Dialectica lui Hegel, dacă o răsucim cu susul în jos...»* Să acceptăm că această mistificare îi aparţine lui Vaintrub. Momentele ulterioare îi aparţin însă în exclusivitate lui Petrini. *«Ce-i pasă ofelarului cutare* — zice Petrini — [...] *că Hegel trebuie răsturnat cu fundul în sus ca să se mai poată spune că filosofia lui are oarecare valoare ?»* Din metafora iniţială n-a mai rămas nici măcar o caricatură, ci o biată imagine vulgară. În final se produce o nouă degradare : *«dialectica hegeliană trebuia răsturnată cu capul în jos ca să devină o adevărată dialectică»* urmată de ultima substituţie : *«Faptul că trebuia „răsturnat cu capul în jos" era o vorbă goală. Cum să-l răstorni ?»* Lipsă de probitate ştiinţifică, amnezie voită ? căci se ajunge de la răsturnarea dialecticii cu capul în sus la răsturnarea lui Hegel cu capul în jos. Cuvintele *«răsturnat cu capul în jos»* sînt citate, ca şi cînd ar aparţine altcuiva. Hegel cu capul în jos ! imagine grotescă pe care este imposibil s-o accepţi.

Am numi acest proces executat de Petrini *procedeul degradării succesive* prin înlocuirea termenilor enunţului original. Ov. Crohmălniceanu afirmă că *«argumentaţia prin care sînt motivate astfel de păreri scandaloase»* constă *«în reducţia lucrurilor la planul vieţii comune şi al logicii acesteia, bazate exclusiv pe bunul simţ elementar»*. Că Petrini a acţionat la nivelul conştiinţei comune, al bunului simţ elementar, se vede atunci cînd vrea să se ridice la nivelul conştiinţei filosofice şi Matilda îi aplică acelaşi procedeu. În cadrul unui dialog îşi dă silinţa să-i explice Matildei ce îl deosebeşte pe om de animale, exemplificînd cu un cal (!), fost ar-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

măsar. Matilda izbucnește în ris și îi replică : *«Deci armăsarul are conștiință ?»* Petrini, contrariat, comentează în sine : o asemenea satisfacție stupidă *«au toți cei ce nu pot urmări pînă la capăt o idee, și care cred că te-au prins că a ta e falsă»*. Nu se dă însă bătut și reia : *«Calul și tot ce există ne este egal în spirit...»* Inutil. Matilda nu poate fi ridicată în cerul conștiinței filosofice ; dimpotrivă, rîde din nou și replica ei primește o tentă falică : *«Bine că ești tu armăsar»*.

Procedeul degradării succesive, care poate face derizorie orice idee, oricît de pură și de înaltă, primește variante și aplicații multiple, neașteptate, spre deliciul cititorului. Rămîne însă întrebarea dacă stilul moromețian, potrivit pentru un țăran filosof, îl prinde la fel de bine pe un filosof de profesie.

Juvenil și orgolios, Petrini îi execută cu nonșalanță pe alții : Goethe, Sartre, Dostoievski, *Biblia*. Polemizînd cu cei care consideră că Petrini se mișcă în lumea ideilor cu stîngăcie, făcînd figură de diletant, nededat cu gîndirea speculativă, Ov. Crohmălniceanu își păstrează părerea comunicată lui Marin Preda — că Petrini e autentic ca filosof — și o argumentează astfel : Personajul vine din mediul proletar ; nu s-a rafinat prin cultură, n-a avut cînd ; abia a terminat facultatea și a fost numit asistent. A citit mult în specialitate, dar are naivități de novice. E un tip de intelectual în formare, caracteristic epocii. Probabil originea socială a contribuit la numirea lui rapidă ca asistent. Această ultimă probabilitate, credem noi, nu are un grad prea ridicat : Petrini este numit asistent la catedra de filosofia culturii de către Blaga în 1946. Ov. Crohmălniceanu crede că cei care-l respinge pe erou în rolul de filosof confundă *finețea cu profunzimea*. Petrini nu e *fin*, dar poate fi *profund*. Am observat doar că nu e obligatoriu ca toți cei veniți de «jos» să fie lipsiți de finețe, iar cei veniți de «sus» s-o aibă. Kant, spre pildă, a avut o origine modestă. Mediul social din care provine Petrini nu poate fi singur dătător de seamă pentru lipsa lui de finețe sau pentru profunzimea gîndirii.

Ce ni se spune însă în roman ? Să-l lăsăm chiar pe erou să se caracterizeze. Trufia îi apare în conștiință la 16 ani cînd citește o afirmație a lui Platon, vîrstă la care pierduse deja credința în Dumnezeu și în viața viitoare. Mai tîrziu însă, ca și cînd ar fi uitat de această pierdere, se gîndește dacă nu există o divinitate : *«chiar așa* — se întreabă el ironic, fals-patetic —, *sîntem părăsiți în marele cosmos? nimeni nu mai veghează asupra noastră ?»* E un elev bine pregătit, dar în el cultura naște trufie ; după primul act de inițiere sexuală își dă seama că e «experimentat» ; bacalaureatul și-l ia cu succes și intră la Facultatea de litere și filosofie ; din adolescență are lecturi «considerabile» ; în Universitate interesul pentru filosofie îi sporește, are o *«figură frumoasă fizic, dar urîtă în expresie»* ; știe carte ; la un examen profesorul îl numește *«tinere savant»* și-i spune : *«ia să schimbăm cîteva idei, să îndeplinim o formalitate și să-ți dau examenul»* ; la școala normală de învățători unde fusese numit după luarea licenței, elevii se uită în ochii lui *«hipnotizați de limpezimea de cristal a lecțiilor»* sale ; lui Ion Micu îi mărturisește că a *«descoperit ceva în filosofie»* ; decanul îl apreciază drept *«cel mai serios universitar de la Filosofie»* ; spre final, Matilda îi spune : *«Tu ești filosof, ai o gîndire speculativă, care operează cu concepte ideale și abstracte !»* Toate acestea ne oferă o anumită imagine a lui Victor Petrini.

În raporturile cu Blaga, eroul manifestă o doză apreciabilă de suficiență. Nu-l iubește nici ca filosof, nici ca profesor ; îi displace că acesta s-ar complăcea să fie înconjurat de adulatori găunoși. Cît despre gnoseologia lui Blaga, o consideră lipsită de interes pentru timpurile moderne, iar teoria culturii drept *«adaptarea la spațiul românesc a gîndirii spengleriene conform căreia culturile și civilizațiile sînt determinate de spațiul geografic»*. Din politețe însă pentru Blaga nu discută cu nimeni despre opera lui, iar cînd vreun adept *«cu ochii sticlind de ignoranță»* încearcă să abordeze acest subiect, Petrini tace. Credem că ar fi dificil să fie găsite temeiuri teoretice pentru astfel de păreri și atitudini. Teribilist, în prima vizită la filosof acasă, nu se sfiește să-i spună viitorului tălmăcitor al lui *Faust* că *«Faust e un personaj nesărat, total neinteresant...»* și să-i dea sfaturi cum să se comporte.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POETICA

SCRIERE ŞI ORALITATE

Conceptul de literatură ca scriere are cele mai însemnate urmări hermeneutice. Întreg procesul de definire şi interpretare al literaturii se desfăşoară prin şi de la orizontul «scrierii» şi în funcţie de acest preconcept fundamental. «Literatura scrisă» este şi rămîne în orice împrejurare criteriul şi paradigma esenţială. Ea proiectează asupra totalităţii funcţiilor considerate şi recuperate ca «literatură» doar tradiţia, conceptele şi mecanismele sale specifice. Rezultatul este o condiţionare hotărîtoare a întreg domeniului cunoaşterii şi interpretării «literare».

Ruptura pe care scrierea o introduce în evoluţa spirituală şi culturală a umanităţii constituie elementul de bază. Este un eveniment capital. Scrisul, un derivativ artificial al vorbirii, reprezintă doar un accident istoric destul de recent (5000—600 î. Cr.). El apare şi se dezvoltă pe imensul fundal al oralităţii şi în contrast radical cu această formă originară de exprimare pe care nu poate nici s-o înlăture, nici măcar s-o domine. Din aproximativ 3000 de limbi existente, doar 78 au într-o măsură «literatură scrisă» [1]. Ceea ce nu înseamnă că scrierea nu produce o serie de mutaţii fundamentale fără de înţelegerea cărora literatura rămîne un fenomen obscur şi inexplicabil. Oralitatea precede scrisul, este esenţială, autenticitatea sa originară o face permanentă, exemplară şi de neînlocuit. Literatura nu se poate însă constitui decît printr-o disociere radicală de oralitate, printr-un adevărat traumatism al vorbirii orale. Această «revoluţie» domină, cum vom vedea, întreg destinul literaturii. Ea păstrează pînă azi în structura sa o puternică fibră de oralitate şi de «retorică».

Constituirea literaturii şi a conştiinţei sale specifice în sfera scrisului prin ruperea de oralitate are în esenţă un dublu efect :

1. Scrisul tinde la substituirea şi, în cele din urmă, la distrugerea oralităţii. Scrisul şi cartea tind să «învingă» cultura şi «literatura orală», să le alunge din circuitul comunicării şi al valorificării sociale. Prin urmare *ceci tuera cela*, încă odată şi în acest sens. Antropologii şi criticii oralităţii sînt unanimi în această privinţă [2]. Denaturarea şi sărăcirea progresivă a expresiei orale, prin intervenţia scrierii, le apar deosebit de grave, declinul poeziei orale inevitabil şi fără întoarcere. Observaţiile contemporane şi studiile istorice concordă pe deplin în acest pesimism [3].

2. În acelaşi timp, oralitatea dovedeşte o enormă capacitate de rezistenţă împotriva acestui proces de eroziune, dislocare şi substituţie. Mai mult : oralitatea continuă să concureze scrierea, să-şi afirme valoarea şi superioritatea : *«Chiar dacă lectura... oferă destule exemple de imitat, graiul viu, cum se zice* — afirmă Quintilian — *hrăneşte mai din plin...»* (II, 2, 8). Diodor din Sicilia este şi mai categoric : «...*Forţa elocvenţei, cea mai frumoasă însuşire a omului*» (I, II, 5). Aceste

---

[1] Cf. Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, (London and New York, 1982), p. 7.

[2] Doar cîteva exemple : M. Munro Chadwick — N. Kershaw Chadwick, *The Growth of Literature* (Cambridge, 1940), III, p. 697, 698 ; Rhys Carpenter, *Folk Tale, Fiction, and Saga in the Homeric Epics* (Berkley and Los Angeles, 1946), p. 2—3 ; Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge 1946), p. 20 ; Paul Zumthor, *Introduction à la Poésie orale* (Paris, 1983), p. 282 etc.

[3] Geoffrey Stephen Kirk, *Homer and Modern oral Poetry : Some Confusions*, în : *The Classical Quarterly*, N.S., 10 (1960), p. 280 ; Jacques Chévrier, *Conditions et limites de l'oralité dans l'écriture africaine contemporaine*, în : *Komparatistische Hefte*, 1 (1980), p. 63 ; Geneviève Calame Griaule, *Ce qui donne du goût aux contes*, în : *Littérature*, 45/1983, p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

convingeri nu aparțin numai antichității orale, perioadă încă de început a scrierii, ci și unui neîntrerupt fir istoric. Situație inevitabilă : oralitatea își păstrează neatins, în forme variate, marele său prestigiu. Ea continuă să rămînă, datorită calității sale specifice, parametrul esențial, reperul și modelul de bază, referința supremă. De unde o tendință constantă de recuperare și refacere a oralității, o nostalgie permanentă a revenirii la situația sa originară, asimilată frecvent condiției ideale «paradisiace», a poeziei. Afirmarea acestei constante se face pe două planuri bine distincte :

În domeniul istoric-literar se reafirmă cu tărie și în permanență vechimea și originea orală a literaturii, anterioritatea pre și proto-istorică a compunerilor orale față de cele scrise, prestigiul nealterat al formelor orale (dialogul de pildă), geneza sa «retorică». Adevăr incontestabil : cu cît ne întoarcem spre începuturile literaturii scrise, cu atît legăturile sale cu oralitatea devin mai evidente.[4] Literatura «începe» cu literatura orală. Trusm într-un fel, principiu hermeneutic de importanță esențială totuși.

În sfera ideilor și teoriei literare descoperirea, afirmarea și apărarea oralității poeziei — cu tot ceea ce această poziție implică pe plan estetic — reprezintă o invariantă și mai însemnată. Oralitatea devine însăși esența poeziei : genuină, spontană, autentică, pură, actuală (în sensul necontaminării de cultura scrisă), prin identificare și recuperare constantă. Ceea ce duce la teza, larg răspîndită, a oralității ca *fons et origo* a poeziei[5], pe de o parte, la concurența oralității ca program, în toate scrierile literare cu finalitate poetică, pe de alta. Limbaj natural, limbaj oral și poetic devin sinonime. Oralitatea dobîndește astfel un sens eminamente pozitiv. Ea nu se mai confruntă și nici nu se mai definește doar ca absența și «privațiunea» scrierii.

Consecințele acestei duble relații contradictorii, cu caracter de invarianță, sînt pe plan hermeneutic decisive: recunoașterea existenței a două structuri antagoniste duce la prima disociere radicală a literaturii : *orală/scrisă*. O dublă estetică și hermeneutică devine astfel nu numai posibilă dar și strict necesară. În același timp, prin aceeași disociere fundamentală, se pun și bazele autonomiei și specificității literare, premiză esențială pentru orice teorie a «literarității», în genere a produsului validat (estetic) al literei scrise. Quintilian cînd atrăgea atenția că o pronunție greșită *«nu va fi neapărat și greșit scrisă»* (I, 5, 6), avea încă din anticitate conștiința limpede nu numai a două nivele specifice de limbă dar și de gîndire și expresie literară. Urmările acestei situații sînt considerabile și cer o analiză în adîncime.

Un prim grup de observații scoate în evidență notele specifice ale scrisului prin delimitare sistematică și contrastivă față de oralitate. Orice fenomenologie și morfologie a produselor «literare», *id est* a literaturii, pleacă de la acest prealabil examen descriptiv, comparativ și diferențial. Toate problemele esențiale ale literaturii sînt puse încă din această fază inițială și istoria ideilor literare nu face de fapt decît să adauge o lungă listă cronologică și bibliografică unui număr de situații originare și date tip.

Soluția pur lingvistică, adesea recomandată în epoca noastră, nu este foarte pertinentă. Nici măcar distincția clasică *limbă/vorbire (langue/parole)* nu este de mare utilitate, de n-ar fi decît datorită faptului că același sistem al limbii poate fi regăsit atît în «vorbirea» scrisă cît și în cea orală, care dispun de modalități specifice de actualizare și particularizare. În cazul scrierii, sistemul limbii este mai transparent, în curgerea vorbirii el este mai ascuns, oarecum inefabil, dar structura sa rămîne mereu și peste tot aceeași. Mai operatorie și mai exactă este distincția dintre sistemul *primar* al oralității și cel *secundar* al scrisului. Oralitate fără scriere este posibilă, scriere fără oralitate, în absența sa totală, este imposibilă. Cuvîntul scris ca reprezentare vizuală, textuală, este doar un *«sistem modelizator secundar»*[6], care se suprapune artificios peste primul. Ideea de model ca suprastructură reapare inevitabil. Această condiție subalternă, «parazitară» sau de «surogat» al vorbirii se dovedește nu mai puțin fecundă, creatoare, chiar dacă în planul său specific.

---

[4] Stith Thompson, *Comparative Problems in oral Literature*, în : *Yearbook of Comparative and General Literature*, VII (1958), p. 6, 15 ; Robert Kellog, *Oral Literature*, în : *New Literary History*, V, 1, (1973), p. 55 ; Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 128, 130 etc.

[5] Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (Oxford, 1963), pp. 42—43. M. Munro Chadwick — N. Kershaw Chadwick, *op. cit.*, III, p. XII.

[6] Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 8, 75, care reia pe J. Lotman.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În timp ce oralitatea «vorbește», are «voce», este auzită, scrierea «tace», rămîne — acustic — mută. Acesta este handicapul și în același timp avantajul său. Ieșită din regimul oralității scrierea pierde într-adevăr o serie întreagă de calități «vocale», care continuă o mare carieră, revendicate constant de definiția poeziei, inclusiv în multe din accepțiile sale moderne. Sunetul vocii are o capacitate incontestabilă de interiorare și încorporare, de unificare și centralizare a mesajelor, de sugestie, evocare și comunicare, de transmisie și acțiune. Toate teoriile despre «magia» și «puterea» cuvîntului, atît de universal răspîndite, n-au altă origine. Conștiința oralității începe la poetul oral prin aceea a vocii sale[7]. Ea devine cu atît mai precisă, și acută, cu cît sunetul vocal se transformă în cîntec. Oralitatea poetică este eminamente muzicală. Cîntecul primitiv este forma fundamentală, originară a poeziei. Toate cercetările antropologiei despre geneza poeziei nu duc la altă concluzie. Chiar dacă dansul poate fi considerat drept «prima» artă, mai întîi a apărut cîntecul, apoi cuvintele cîntecului[8]. Observațiile antice sînt și ele unanime : întreaga poezie a antichității este cîntată prin acompaniament de «liră». Orfeu de pildă, de unde și «poezia lirică». Această vocație muzicală definește poezia orală în toate fazele sale primitive, antice, medievale, contemporane. Cercetătorii vorbesc în mod curent de «poeți epici cîntăreți», «epopee cîntată», «povestiri cîntate»[9] etc. Întreg folclorul universal actual confirmă aceeași constatare, fie că este vorba de regiunea Himalaia, Ruanda, peninsula Balcanică, de cîntecul popular românesc.

O primă concluzie : scrisul produce o modificare calitativă totală a transmiterii și receptării oralității (vocale și cîntate). Orice «text» oral transcris își schimbă radical regimul. Devine *altceva :* se «estetizează», pare «livresc» etc.[10]. Este consecința trecerii de la efemer la permanență, de la mobilitatea extremă la stabilitate, de la fluiditate la înregistrare, reproducere și repetiție[11]. Saltul calitativ de la oral la scris implică acest prag, inclusiv ontologic, al fixării și conservării. Chiar dacă oralitatea și cîntecul au stabilitatea și mnemotehnia lor foarte tenace (de unde repetarea și memorizarea memorială), scrierea introduce un alt gen de stabilizare : efemerul prinde contur ferm, fugitivul ia formă rigidă. «Conversațiile» libere ale lui Socrate se transformă în *dialog*, într-un gen literar-filosofic, eveniment memorabil, aproape senzațional, înregistrat de istoriografie ca atare (Diogenes Laertios, II, 123), ca și faptul de a se fi scris primele *dialoguri*. Paternitatea acestui act este controversată, dar cu atît mai semnificativă (III, 48). Locvacitatea orală, ca să ne exprimăm astfel, lungimea expresiei orale fac loc expresiei scurte, concise. Ceea ce izbește la primele texte scrise este caracterul lor lapidar, compact, condensat. Pe de altă parte, scrierea n-are nici rapiditatea vorbirii, debitul său este mai încet. Prin exerciții însă, ea poate dobîndi un ritm foarte viu (Quintilian, X, 3, 10) și deveni uneori mai rapidă chiar decît gîndirea, cum începe să afirme un poet latin, Ausoniu, în concurență subtilă cu stenograful său *(Ad notarium suum. Ephem., 6)*. Ajunsă la acest stadiu al instantaneității, scrierea devine complet autonomizată de vorbire, realizînd în același timp suprema condiție ontologică a lecturii hermeneutice : perfecta coincidență cu istoricitatea pură a actului scrierii.

Din aceeași cauză scrierea prezintă, încă de la apariție, un caracter insolit, în orice caz «tehnic», «artificial». Ea poartă amprenta unui produs manufacturat, a unui *artefact*, în contradicție directă cu orice produs natural. Cuvintele scrise sînt doar *«simboluri ale cuvintelor vorbite»* (Aristotel, *De interpret.*, 1, 16 a). Vocea, cîntecul par din acest motiv reale, în timp ce scrierea și cartea, fictive, convenționale, «mincinoase». Se vorbește de la Saussure încoace de «travestirea» oralității printr-o literă, adevărat «văl» al sunetului, ceea ce conferă scrierii aspectul său de substitut și simulacru. Fenomenul este definit prin termeni tehnici, consacrați ca «imagine grafică», «semn», «semn iconic» etc. Acest convenționalism esențial conferă scrierii o mare posibilitate de abstractizare, generalizare și manipulare arbitrară.

---

[7] Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 127.

[8] Pentru controlul și sinteza acestor date elementare : C. M. Bowra, *Primitive Song* (London, 1962), pp. 261—263.

[9] Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 4, 94, passim ; Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 115 ; Marc Gobolrieau, *Classification des récits chantés*, în : *Poétique*, 19/1974, pp. 313—332.

[10] Albert B. Lord, *Homer as oral Poet*, în : *Harvad Studies in Classical Philology*, 72 (1968), p. 3 ; Adrian Fochi, *Estetica oralității* (București, 1980), p. 82, 84.

[11] Eric A. Havelock, *op. cit.*, pp. 135—137.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Alte note decurg din aceeași disociere de bază : oralitatea și produsele sale sînt anonime și impersonale, în timp ce scrierile sînt personale sau în tot cazul personalizabile. «Autorul» oral nu poate fi identificat. El este și rămîne «impersonal». Celui «scris», cu sau fără semnătură, i se poate atribui o paternitate fie și foarte aproximativă. Situarea și localizarea sa se dovedesc infinit mai ușoare. Pe de altă parte, prezența și recepția sa sînt «invizibile», în celălalt caz (oral) «vizibile». Publicul oral are o prezență imediată, formează un grup solidar, exercitînd o cenzură colectivă. Cel al «scriitorului» este amorf, dispersat și cu reacțiuni imprevizibile. Poetul oral are o audiență *in praesentia*, autorul de scrieri — care se desprind automat de persoana sa începînd o existență cu totul autonomă — doar *in absentia*. Precum s-a mai spus, «*audiența scriitorului este totdeauna o ficțiune*», receptorul său «nedefinit» [12] etc.

Cauza acestei diferențe constă în două tipuri radical deosebite de a compune, de tehnică a «creației» și implicit de comunicare. În limba română nu există un termen foarte potrivit pentru ceea ce se traduce în mod curent prin *performance*. Ideea de «joc» sau «spectacol» pare cea mai apropiată. Poetul oral compune, recită și în același timp își «joacă», își «interpretează» poezia. El este în felul său un «actor», care dă un anumit gen de «spectacol» [13]. Relația este însă mai complexă, deoarece între autor și auditor se stabilește un dialog în cadrul căruia partenerii «primesc» și «transmit», compunerea orală fiind de fapt o colaborare, situație inexistentă în cazul compozițiilor scrise. În perioada romantică — și mai tîrziu — s-a vorbit chiar de «operă colectivă». Fenomenul poate fi observat pînă azi în culturile orale [14].

Compoziția poetului oral are caracterul unei improvizații continui. Totul pare creat pentru prima dată. Absolut nimic nu se repetă, nu este copiat sau reprodus. Condiția creației absolute este, în principiu, realizată. Cine compune oral nu se poate «reciti» și corecta, recitarea fiind irevocabilă. S-a subliniat de altfel nu o dată : oralitatea este ireversibilă, în timp ce scrisul este reversibil, independent de sunetele care se scurg în timp. Ceea ce nu înseamnă că poetului oral îi lipsește individualitatea de «autor», că improvizația continuă nu produce și neîncetate modificări și variante, chiar în cazul reluării — situație foarte frecventă — unor teme și subiecte. De unde starea permanent fluidă a «performanței», coeficientul de exactitate al reproducerii mergînd doar pînă la cel mult 60% [15]. Noi combinații, lungiri și prescurtări, comprimări și adaptări sînt mereu posibile. Compoziția orală se definește printr-o existență provizorie și virtuală. Compoziția scrisă are în schimb o existență stabilă și concretă.

Întregul circuit oral se bazează pe mecanismul exclusiv al memoriei, altă notă esențială. Nu există creat e orală *ab nihilo*. Ea nu este posibilă fără un enorm rezidual de memorizare tenace a unor scheme, arhetipuri, șabloane. «*Poetul oral învață cîntecul pe cale orală, îl compune oral, îl transmite oral*» [16]. Ceea ce dovedește că învățarea și recitarea sînt de fapt simultane, că memoria orală este, în felul său, la fel de rezistentă ca și cea scrisă, că procedeele mnemotehnice (scheme istorice, formule etc.) sînt consubstanțiale întregii tradiții orale : poetică, filosofică sau sacră. Aezii de după Homer știau că operele lor vor fi memorizate și repetate, la fel ca și învățătura pitagoreică, între multe altele (*verum inscripta sola memoria* în : Jamblichos, *De Pyth., vita*, XXXII, § 226). Este foarte probabil că identitățile textuale și uneori chiar lexicale ale *evangheliilor* sinoptice, scrise la date diferite, se explică prin aceeași memorizare orală colectivă a învățăturilor lui Isus.

Memorizarea fidelă este perfect posibilă deoarece poetul oral folosește un element «prefabricat» esențial: «formula». Toate producțiile orale au un caracter eminamente formular. El este atît de specific oralității încît pentru foarte mulți specialiști, poezia și stilul oral se confundă cu însăși poezia și stilul formular. Exis-

[12] Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 177 ; Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification* (Paris, 1967), p. 21.

[13] Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context* (Cambridge, 1977) ; Eric A. Havelock, *op. cit.*, p. 37, 43—45, 145—164 ; Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 32, 55.

[14] Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa* (Oxford, 1970) ; M. a M. Ngal, *Literary Creation in Oral Civilisation*, în : *New Literary History*, 3/1977, p. 341 ; Harold Scheub, *Body and Image in Oral Narrative Performance*, idem, 3/1977, pp. 345—347.

[15] Ruth Finnegan, *Oral Poetry*, p. 21 ; Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 62—67.

[16] Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tența «formulei» ar constitui cea mai sigură dovadă de compoziție orală [17]. Exemplul tip.c, clasic, este oferit de poezia homerică, în legătură cu care a fost dată cea mai des citată definiție : *«o expresie folosită în mod regulat, în aceleași condiții metrice, pentru a exprima o anume idee esențială»* (Milman Parry). Poate fi amintită și alta mai concisă : «Un aranjament verbal invariabil *(collocation)*, definit printr-un metru (specific)» [18]. O «formulă» se compune din epitete, imagini sau propoziții standard, de esența prototipului, structurii, modelului. De altfel ea este frecvent definită și prin englezescul *pattern* [19]. Fără a intra în detalii, toate caracterele sale stimulează memorizarea și repetiția unui conținut dat, f.x : unitate semantică (substantiv, adjectiv) ușor identificabilă, inclusiv prin ritm identic, schemă invariabilă, foarte concentrată, fără referință directă la context, identitate sau similaritate gramaticală fonetică, metrică, ori combinația acestori factori. Formula este un fenomen general, un element intrinsec al limbajului.

Tendința de a-i da un înțeles larg este curentă. Extinderea definiției cuprinde toate elementele mnemotehnice tip ale compoziției orale, orice formă de stereotipie și repetiție de randament maxim : epitete invariabile, clișee-centrale *(core-cliché)*, motive și teme de mare stabilitate și circulație, expresii tradiționale, reluate colectiv precum proverbele. Tipologia lor a fost încercată [20]. Funcțiile sale sînt evidente și aparțin aceluiași scenariu al *performance-i :* comunicare cu autorul, controlul atenției sale, introducere în temă [21]. Dar din perspectiva generală a hermeneuticii și istoriei ideii de literatură cel mai important rol al «formulei» este de a prefigura încă de la stadiul oralității un fenomen tipic scrierii literare : compunerea cu «texte» : date, repetate, preluate, prelucrate. Constituirea și manipularea «formulei» echivalează în felul acesta cu existența primei «intertextualități», cu situația intertextuală originară. Literatura făcută cu literatură își face astfel apariția, devine posibilă.

Ca orice «descoperire» de mare succes existența și funcțiile «formulei» au fost exagerate. Homer ar fi folosit-o în proporție de 90 %, de unde asimilarea abuzivă a noțiunilor de poezie homerică, orală, tradițională, formulară. «Formula» ar aparține în exclusivitate doar poeziei orale etc. Două concluzii sînt nu mai puțin sigure : fenomenul «formulei» nu este tipic doar poeziei europene ci universale în totalitatea sa. Prezența «formulei» a fost identificată în poezia chineză și japoneză tradițională, în folclorul african etc. În același timp, «formula» constituie un fenomen de mare permanență istorică. Studiile despre caracterul oral-formular al poeziei epice anglo-saxone și în general medievale sînt avansate și concludente. Folclorul european — finlandez, grec, sud-slav sau românesc [22] — folosește pînă azi «formule» scoase în evidență cu lux de citate și amănunte.

Oralitatea ca memorizare este o realitate capitală deoarece, pe de o parte, ea pune și rezolvă problema constituirii și diferențierii tradiției orale de cea scrisă, pe de alta, deschide drumul transformărilor și inovațiilor orale. Tradiția orală, pentru a reduce totul la esențial, este un fenomen de memorizare colectivă, prima formă de înregistrare și tezaurizare istorică a umanității. Ea nu reține cronologia, nici detaliile, nici numele eroilor, ci doar arhetipul și simbolismul lor. Continuitatea, rezistența și capacitatea sa de uniformizare, excepționale, asimilează această tenacitate și fidelitate ideii însăși de autenticitate și adevăr. Tradiția orală autentică reproduce doar adevăruri *prima facie*, incontestabile, absolute. Imemorialul și ontologicul tind să se confunde. Actul creației echivalează în acest regim cu memorizarea, reamintirea, «anamneza». Dar ea nu este pasivă ci presupune, prin însăși această geneză reminiscentă, un proces de foarte lungă acumulare și elaborare. În

[17] H. Munro Chadwick, *The Heroic Age* (Cambridge, 1912), p. 320 ; Milman Parry, *Homeric Language as the Language of Oral Poetry* în : *Harvard Studies in Classical Philology*, XLIII (1932), p. 7, 9 ; G. S. Kirk, *Formular Language and Oral Quality*, în : *Yale Classical Studies*, 20 (1966), p. 155 ; Walter J. Ong, *African Talking Drums and oral Noetics*, în : *New Literary History*, 3/1977, p. 417 etc.

[18] Milman Parry, *L'Epithète traditionnelle dans Homère* (Paris, 1928), p. 16 ; cf. André Crépin, *Récentes études sur le style formulaire de la poésie vielle-anglaise*, în : *Etudes anglaises*, 23, 3/1970, p. 276.

[19] Joseph A. Russo, *The Structural Formula in Homeric Verse*, în : *Homeric Studies*, ed. G. S. Kirk and Adam Parry (New Haven and London, 1965), pp. 226—227 etc. (bibliografia „formulei" este foarte bogată).

[20] Herman Bausinger, *Formen der «Volkspoesie»* (Berlin, 1968), p. 65.

[21] Mihai Pop, *Die Funktion der Anfangs-und Schlussformeln in rumänische Märchen*, în : *Volksüberlieferung. Festschrift für Kurt Ranke* (Göttingen, 1968), pp. 321—326.

[22] Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 155 sq., 237.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acest sens, ea nu este mai puțin «literară» (citește «lucrată», «artistică») decît cea scrisă [23]. Doar tehnica sa diferă.

Tradiția scrisă, mult mai tardivă are cu totul alte origini, funcții și forme. Ea fixează și conservă tradiția orală, îi suplinește slăbiciunile și insuficiențele. Fără această înregistrare — fie și auxiliară, mecanică, de *aide-mémoire* — tradiția orală de altfel ar dispare. Ea n-ar exista, n-ar putea fi studiată. Chiar dacă manuscrisele și cărțile nu sînt esența poeziei orale, ele constituie condiția *sine qua non* a supraviețuirii sale în cultura și «civilizația scrisului». Tradiția istorică propriu-zisă nu este nici ea posibilă pe cale orală. Ea cere în mod fundamental să fie încredințată literei, documentului. În același timp, prin rolul său tot mai generalizat de substituție, tradiția scrisă tinde să desființeze pe cea orală, s-o facă inutilă, perimată. Cultura scrisă implică în orice caz inhibarea și refularea drastică a celei orale, cu recrudescențe și «reîntoarceri» foarte derivate și mediate. Memoria artificială se substituie tradiției memoriei orale, fenomen observat încă din antichitate (Platon, *Phaidros*, 274 c — 275 b), ca și al coexistenței celor două tipuri de comunicare. El se constată și la un filozof ca Aristotel dedicat în mod esențial scrierii (Diogenes Laertios, V, 34). În timp ce tradiția orală are o existență repetabilă, necesar succesivă, refăcută la fiecare «ședință», cea scrisă este simultană : toate scrierile din toate secolele pot deveni imediat accesibile, seriate doar prin ordinea lecturii. Din acest punct de vedere oralitatea este diacronică, scrierea sincronică.

Problemă atinsă și anterior în legătură cu structura compoziției orale : care este raportul exact dintre rigiditatea tradiției și spontaneitatea oralității ? Respectiv dintre tradiția și inovația orală ? Dacă scrierea blochează spontaneitatea la nivelul redactării, care devine în mod necesar lentă și reflexivă, mecanismele tradiției orale frînează spontaneitatea și automatismul compoziției la nivelul recitării. Se admite în mod curent că poetul oral compune folosind scheme, scenarii, «formule» date, «modele» de diferite tipuri, procedînd conform unui ritual ancestral. Poetul sau cîntărețul oral nu poate invoca o altă justificare și autoritate decît a tradiției («ça se chante comme ça»), jongleurul medieval la fel («selon la règle») etc. Și cu toate acestea, poetul oral tradițional doar pare — dar el este efectiv ! — un adevărat prototip al spontaneității creatoare. Faptul se explică prin «psihologia profunzimilor» : straturile cele mai adînci ale conștiinței transformă totalitatea reziduurilor arhetipale în acte reflexe spontane. Poetul oral moștenește și «regăsește» structuri antropologice imaginare. El operează cu tendințe dinamice formative. De unde două consecințe deosebit de importante.

Ceea ce este, sau pare, o improvizație spontană și o elaborare personală nu constituie de fapt decît reorganizarea unor materiale și tehnici preexistente. Reasamblarea și reordonarea lor nu are însă un caracter mecanic ci organic, nu unul de repetiție automată ci de reinterpretare individuală. Relația este de ordin structural/variabil, general/flexibil : «*Totul este tradițional la nivel generativ, totul este unic la nivelul* performance-ului» [24]. *Mutuum et variabile*, variație în interiorul aceleeași scheme sau trame, aceasta este situația de bază. Numărul enorm de variante ale poeziei populare de pretutindeni, echivalente fiecare cu o nouă creație, nu are o altă explicație. Ele sînt un loc geometric ale permanenței și variabilității, repetiției și unicității. Se creează mereu altfel, fie numai și printr-un mic detaliu, aceeași operă, se tinde pe căi practic diferite spre același text. Model unic, reproducere invariantă, multiplă. Memorizarea *verbatim* este imposibilă. Fenomenul, care are dialectica sa, dezleagă și cealaltă alternativă fundamentală : constrîngere și libertate, fidelitate a tradiției și imaginație creatoare, imitație și geniu sau talent. Orice recitare este (sau pare) liberă, deși folosește în mod esențial doar materiale tradiționale. Improvizarea autorului-recitator (distincție pur teoretică în acest caz, fiecare recitator fiind un «autor» mai mult sau mai puțin creator decît altul) este o re-creare continuă pe teme date și memorizate. Intervine relaxarea temporară și parțială a unui sistem «formular» prin introducerea în interiorul său a unor elemente particulare. Invenție spontană ? Alegere deliberată ? Ambele situații sînt oricînd posibile. Dar nici una nu alterează condiția conservatoare de bază a oralității tradiționale.

[23] Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 141.

[24] Michael N. Nagler, *Towards a generative View of the Oral Formula*, în : *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 98 (1967), p. 310.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Concluzia definește, de pe acum, una din coordonatele elementare, dar nu mai puțin de bază, ale interpretării literaturii : problema relației dintre înnoire și tradiție, dintre «antici» și «moderni», a paradigmei «continuitate» și «ruptură» se pune, și cu cea mai mare acuitate, încă de la acest stadiu al creației orale. Ea implică o reînnoire continuă într-un cadru de repetiție, inerție și rezistență conservatoare. Noi «formule» sînt oricînd posibile, prin reorganizare în interiorul vechilor scheme. Adaptarea continuă la un nou auditoriu reprezintă de asemenea o necesitate permanentă. Arhaicul, firește, domină. Întreaga apăsare a tradiției descurajează temele, ideile și expresiile prea noi. Stilul dominant este și rămîne cel familiar «autorului» și «publicului» său. Ceea ce nu înseamnă că improvizația nu introduce, în termenii definiți anterior, un coeficient de originalitate, fiecare *performance* fiind — în sensul său — o «creație» individuală, personală. Folcloriști și antropologi, de diferite orientări și metode, scot în evidență această realitate a improvizației personalizate, chiar dacă bine controlată, a variantelor orale și melodice. Ele sînt rezultatul unei inițiative proprii, inclusiv al favorizării de către unele genuri (liric îndeosebi, dar și satiric), pe scurt al invenției individuale. În general, al adaptării tradiției la situația unică, irepetabilă, a recitării și a întregului ritual al recepției orale. Este evidența însăși că fiecare poet oral are personalitatea sa și acest fapt îl știe și el și auditorul său.

Există de fapt o dublă originalitate a oralității și a scrierii, care nu se confundă. Unii contestă posibilitatea originalității orale[25], dar totul depinde de sensul dat acestei noțiuni. Dacă prin «origine» se înțelege originar, natural, autentic, atunci oralul este original prin definiție, așa cum credeau romanticii. Prin el revenim mereu la origine, la lat. *os-oris*, la cavitatea bucală și la emisiunea vocală, locul originar care instaurează oralitatea. Originalitatea sa este impersonală, anonimă, difuză, globală, colectivă, încorporată în tradiție și stereotipie formală. Originalitatea scrierii este, dimpotrivă, personalizată, concentrată, individualizată, cu tendințe antitradiționale pe toate planurile. Scrisul imobilizează, într-adevăr, exprimarea orală, ceea ce face ca orice transliterație a oralității să constitue și germenul decadenței sale, suprimîndu-i însăși condiția de bază a originalității, dar el introduce, nu mai puțin, un alt regim «original» de creație. Poetul oral memorizează și reproduce, în mod esențial modele, în timp ce autorul de scrieri poate să-și îngăduie, prin imaginație și reflexie proprie, posibilitate de alegere și ritm personal de desfășurare a temei, o libertate mult mai mare. În acest sens, scrisul este mult mai liber, mai selectiv și mai desprins de tradiția rigidă. Posibilitățile sale de reorganizare a materialelor preexistente, stocate într-o formă sau alta, sînt net superioare improvizației spontane. Aceasta nu are — într-o situație dată — decît o singură alternativă, în timp ce scrisul, în măsura în care nu are funcție doar de copiere și reproducere, are mai multe. Dar evenimentul esențial al originalității scrise constă în apariția semnăturii, care conferă textului scris o identitate și o proprietate. În timp ce autorul și personalitatea creației orale «se șterg» prin memorizare și transmisie colectivă, cea a textului scris rămîne. Faptul de a semna o inscripție egipteană sau greacă, despre care există destule atestări documentare, deschide drum unui întreg univers moral inedit. Scrierea trezește la viață și pune în mișcare sentimentul eului, cu o notă foarte specifică de individuație egocentrică, de amor propriu : dorința de posteritate, eternizare a numelui, dobîndire a gloriei. «*Condeiul m-a făcut vestit*» declară deja un scrib egiptean[26]. Această nouă psihologie, neimaginabilă în condițiile oralității, s-ar părea că prezidează la însăși originea, dacă nu a scrierii propriu zise, în or ce caz a poeziei scrise.

Vom regăsi toate aceste note, în formulările din ce în ce mai complicate și în contexte tot mai specializate, de-a lungul întregii analize și desfășurări sistematice și istorice a ideii de literatură.

Adrian MARINO

P.S. Un număr monografic din *Cahiers roumains d'études littéraires* (1/1977) este consacrat în întregime acestei teme : *Littérature orale — Littérature écrite*. Este pentru prima dată cînd o revistă românească specializată atacă în mod organizat această problemă.

[25] Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 101.
[26] Hellmut Brunner, *Altägyptische Erziehung* (Wiesbaden, 1957), p. 146.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O UTOPIE A GÎNDIRII CRITICE MODERNE ?

(Formă—ideologie—istorie)

În vremea noastră, cînd *Critica* rîvneşte şi chiar dobîndeşte demnităţi comparabile cu cele ale *Literaturii*, programele sale explicative cele mai sofisticate şi mai intransigente par — în mod paradoxal — să-şi găsească impulsul într-un vădit *complex de culpabilitate*. Un complex asumat şi convertit în fantezie şi în tehnică hermeneutică ; ba chiar şi în etică de breaslă.

Într-un anume fel, *«recursul la metodă»* este întotdeauna un gest de necesară violenţă faţă de obiect, oricare ar fi el. Importată din afară, evacuînd din teatrul său de operaţii orice reziduri incompatibile cu propriile-i postulate, ameninţată continuu de strategii concurente, care obligă la o beligerenţă principială, *Metoda* este în «ştiinţele spiritului» *reductivă, exclusivistă* şi, fatalmente, *arbitrară*. Un motiv suficient de serios pentru ca orice încercare de explicare, aplicată produselor spiritului să fie exilată de teoriile severe ale *ştiinţei* în dependinţele rezervate *disciplinelor slabe*. Respectabilitatea acestora (atîta cîtă există) e întemeiată pe o *«obiectivitate de tip special»* care, subliniez, *«include în sine, ca parte componentă a sa subiectivitatea»*. După cum se vede, un fel ocolit de a se disculpa metoda, incriminînd, în schimb, pe interpret. Iată doar cîteva motive de culpabilitate care, în teritoriul artelor plastice, de pildă, nu par a fi inhibat disocierile analitice tranşante, nici marile sinteze explicative, tipologice şi fenomenologice, sincrone sau istorice, ale lui Panofsky sau Cassirer, Wölfflin sau Baltrušaitis, Francastel sau Focillon.

În cazul aparte al interpretului literaturii, *culpa* e, într-o măsură decisivă, agravată de *obiect*. Faţă de oricare alta dintre arte, literatura — un *«parazit al limbajului nostru cel de toate zilele»* — pare mai curînd o perpetuă seismicitate funcţională, o iluzie de perspectivă culturală decît o realitate substanţială, un dat de necontestat. La începutul veacului nostru formaliştii ruşi, dar şi poetul teoretician Paul Ambroise Valéry, membrii cercului praghez, dar şi capul itinerant de şcoală care a fost Jakobson, se întîlnesc în remarca esenţială că *a-fi-literar* e un simplu fapt diferenţial, un statut dobîndit de mesajele limbii comune şi păstrat în posesie în condiţii istorice strict circumscrise. Labilitatea istorică a domeniului (care n-a îngăduit să se stabilească, pînă acum, nici măcar o singură trăsătură în mod constant şi exclusiv comună tuturor obiectelor pe care le declarăm cu nonşalanţă «literare») îl conduce pe neînduplecatul Wittgenstein la convingerea că orice metodă şi formă de generalizare cu referire la literatură sînt — conform cu nonşalanţele logicii — *«condamnabile şi aberante»*. Literatul este consolat cu indulgenţă de cunoscutul adagiu *look and see* (uită-te şi vezi) : parola tuturor impresionismelor. Între paranteze fie spus, un interesant paradox al cunoaşterii face ca tocmai discipolii lui Wittgenstein — filosofii şcolii analitice engleze — să fie astăzi sursa unuia din cele mai în vogă teribilisme metodologice din cîte au pus în ultima vreme stăpînire pe literatură : e vorba de *pragmatică*.

Responsabilă de caleidoscopul derutant al perspectivelor, mişcarea istorică se cere a fi deci temporar suspendată. Fertila ipoteză evoluţionistă, cuprinsă mai ales în programul tandemului Tînianov-Jakobson, e împinsă în penumbră de imperativele momentului. Literatura e *«redusă metodologic»* — cum zice Genette — la tot ce pare a fi mai palpabil şi mai direct observabil în fiinţa sa : limbajul. Dincolo de orice exagerări de conjunctură sau particularităţi de şcoală, formalismele (sau teribilismele ?) structuraliste, care au marcat cîteva decenii interpretarea literaturii, au avut în comun efortul de a repune în discuţie întreaga problematică a literarului *dintr-o perspectivă imanentă ;* de a oferi o bază empirică şi un statut poetic conceptelor tradiţionale ale exegezei literare. Peste prăpastia de netrecut dintre ştiinţele naturii şi cele ale spiritului ele vor fi sperat — nu fără anume temei — *într-un tertium datur*. Pentru formalismul francez sau cel italian de severă şi puristă orientare semiotică, pentru imanentismul interpretativ german sau pentru *New Criticismul* de dincolo de ocean — acestea două marcate mai curînd de reminiscenţele organicismului romantic sau de eforturile fenomenologiei de a grefa o *teorie* a subiectului pe cea a semnificaţiei — specificului literaturii, calitatea sa de entelehie îşi au suportul, în ultimă instanţă, în *textul conceput ca produs al limbajului*. Formal, structural, empiric observabil, sincronicul discreditează diacronia — incriminată ca izvor de heterogenie şi dezordine. Războiul dintre formă şi istorie — care aruncă în marasm în primul rînd istoria literaturii — dă una dintre ecuaţiile-cheie ale interpretării literaturii din prima jumătate a veacului nostru.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În ultimele două decenii, asistăm însă la previzibilul «amurg al idolilor» imanentismului de început de veac. Cu prilejul unui colocviu-bilanț dedicat contribuției sale, unul din acești «idoli» — e vorba de Barthes — întrevedea, nu fără o anume melancolie, o cale de acces de la formalism către istorie. După consumarea unei experiențe exegetice de un proteism pe care nu mă sfiesc a-l numi *histrionic*, lui Barthes, însăși istoricitatea comentariului exegetic i se impune ca argument al participării limbajului (și prin aceasta, a literaturii) la marile mișcări ale istoriei.

Într-adevăr ideea de istoricitate în relația interpretului cu literatura are o interesantă și semnificativă poveste istorică. În veacul al XIX-lea, pozitivismul fusese sursa *utopiei arheologice absolute* în domeniul exegezei literaturii. Față de textul-vestigiu, depozit și zăcământ de semnificație, care «datează» istoric, modestul interpret e încrementat într-o acronie aproape obiectuală, devenind o simplă unealtă. El excavează asiduu fără însă a introduce, a strecura în *text* nimic de la sine din orizontul său istoric și cultural. Exegeza se resemnează, (aproape cu orgoliu, aș zice) să fie doar o funcție stabilă și perfect anonimă în schema instituțională a textului.

Odată cu începutul veacului nostru fronda imanentistă impune, din motivele mai sus numite, blocarea acelor ceasornicului la ambii poli ai relației. Sustras timpului, *textul* este confruntat cu un interpret care îl venerează în idealitatea sa monumentală — dată de structura etanșă, monadică a limbajului său și, după împrejurări — și de transparența sa față de *«intenția genetică»* primordială. În raport cu *Paradigmele* intemporale ale textelor, comentariile devin o necesară fenomenalitate. Privită în perspectivă, succesiunea interpretărilor pozitiviste ale *textului* e într-un fel, o harnică acumulare : *istoria adiționării de date într-o arhivă*. Pentru imanentiști, în schimb gestul critic e mai ales o *consonanță* perpetuu regăsită : o iterație, care ne duce cu gîndul la parabola (mitică) a eternei reîntoarceri.

În fine, teoriile moderne ale recepției — beneficiind deja de o opoziție oficială, semn că sînt la rîndul lor pe cale să se clasicizeze — operează o binevenită relativizare istorică în ambele instanțe ale dialogului *text/cititor*. Teoreticienii receptării pretind în plus a introduce diacronia în structură — pe care o recuperează ca pe un bun dobîndit, de la predecesorii lor. Teoretic calea este cea deschisă apoi prematur abandonată, de praghezi : ontologizarea conștiinței receptoare, transformarea sa într-un dat observabil și chiar măsurabil. Pentru Jauss și emulii săi de la Konstanz, literatura devine proces istoric doar prin experiența receptorului. De aici și punctele nevralgice — foarte numeroase — ale *teoriei*, care nu fac obiectul meu de interes *hic et nunc*. Cititorul este practic «proiectat» în *text*, absorbit de el, disociat de criticul profesionist, căruia el și *trăirile* sale *«efectele produse de text»* îi devin obiect de studiu, de explicare.

Ca să formalizeze, pe cititor, dînd consistență materială lecturilor sale, *teoria* recepției se îndreaptă vrînd-nevrînd — și asta ne interesează aici — către recurențele verbalizate, către pre-fabricatele imaginarului colectiv, către marile sisteme generice ale expresiei literare *(tipuri de discurs, teme, toposuri, clișee, genuri, moduri* etc.). Către *arhitext*, cum spusese Genette, înțelegînd — împreună cu *neoretorica, cu pragmatica* modernă sau cu *post-structuralismul* echilibrat și concesiv, — că acesta are doi versanți : că este adică în mod egal o normă de creație și o grilă în receptare. Ba mai mult, printr-o firească convergență a idelor proprii unei trepte anume a cunoașterii, că aici *mișcarea cultural istorică se toarnă în tiparele formei*.

Interesul pentru relația dintre *formă* și *istorie* tinde să devină *unul dintre tropismele epistemei căreia îi aparținem*.

Numita schimbare de direcție în dialectica metodelor își are, desigur, cîștigurile ca și riscurile sale. Despre fiecare dintre ele, cîteva vorbe, în încheiere, în rîndurile de mai jos.

În cazul literaturii, geneza și devenirea formelor — înțeleseseră deja membrii *Opojazului* — poate fi concepută doar ca o mișcare de funcții. Un alt fel de a spune că literatura este, în compartimentele sale cele mai etanșe, adînc debitoare modului în care o cultură — în mișcarea sa istorică — *își concepe, își separă și își ierarhizează mijloacele de cunoaștere, de reprezentare și de expresie*. Privită de departe, o cultură poate lăsa unui neavizat impresia unei armonii cosmice : constant propulsată de ritmurile creșterii organice. În realitate, dacă ceva ne îngăduie să o asimilăm cosm citățli, atunci e vorba negreșit de o compozită *«dinamică ga'actică»* — suma unor deplasări de corpuri eterogene pe orbite distincte, cu viteze specifice ca și cu inerții diferite.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un adevăr prea simplu, aproape un truism. El pune însă în dificultate pe cei (tot mai mulți în ultima vreme) doritori să-l aplice, părăsind terenul confortabil al speculației sterile. Dintre multiplele ispite care pîndesc pe pionierul pornit să exploreze acest teritoriu — în care poetica istorică, sociologia literară, retorica, pragmatica n-au îngrădit încă perimetre tranșante — mă mulțumesc să semnalez numai două.

Pe prima aș numi-o *eroarea substanțialistă*. Mai limpede, încrederea în *unitatea formei*, conform străvechiului adagiu *unum nomen unum nominatum*. O formă anume de expresie — un gen, un stil, un tip de discurs — e lesne asimilabil unui fel de *obiect*, căruia i se «descoperă» originea istorică și i se trasează apoi «destinul», devenirea. Asemenea încercări moderne de proiecție istorică, pur deductivă, a unei tipologii formale ideale nu lipsesc cu precădere în spațiul cultural german. În ciuda tuturor nuanțărilor sale, nici Jauss de pildă nu e complet absolvit de culpa istoricității metafizice. Așa-numitul *discurs personal*, spre exemplu, ne poate îndemna să luăm drept dat stabil sau drept o unitate formală *persoana I gramaticală* — simplu și străvechi paravan al unor modificări de esență. Abia către sfîrșitul veacului al XVII-lea și mai apoi în secolul moralist a luminilor *eul* se suprapune, în parte, semnului cultural pe care astăzi îl numim *persoană*. Continuitatea istorică formală a *eului* e numai o iluzie retrospectivă. Funcția sa autosemnificantă — pe care un interpret neavizat o poate proiecta asupra *eului* cronicăresc al primelor noastre texte istorice, sau asupra celui generic al vechilor texte juridice și religioase — reflectă în fapt demnitatea acordată conștiinței, odată cu epistema post-clasică (sau, după vorba lui Hazard, odată cu criza conștiinței europene). În fine, chiar în perioadele următoare *eul* picaresc, *eul* iluminist, cel romantic, cel al marilor campanii puse între războaie în slujba autenticității, *eul* radio-romanului și al școlii vocii, *eul* non-echivalent succesiv cu sine însuși al epocii post-belice aparțin funcțional unor complexe de cultură, semnalează formal salturi calitative adînci, care le fac practic non-coincidente.

Salvarea pare a ne veni din partea opusă : încrederea în *transparența formei*, în rolul său de vizor pentru lectura istorică a unei alterități sociale transcendente, *explicative, și mai ales direct descifrabile*. Ca să rămînem la exemplul de mai sus, dincolo de expresia directă a insului, eventual a celui care narează în roman, putem ușor să ne încredem a ghici o perspectivă asupra lumii, o ideologie, o axiologie și o morală de clasă. Lukacs însuși a căzut pradă *rătăcirii sociologizante*, căci acesta pare antidotul substanțialismului extrem. Încercînd a raporta direct pe *Werther* (unul dintre modelele genului personal în roman) la ideologia cutărei pături, burgheze, el ignora statutul unei pure convenții a scrisului, și prin aceasta cel puțin releul semnificativ care a fost *discursul epistolar* al vremii.

Între devenirea formei și matricea contextului social se mai interpune și mișcarea ideilor, în sens foarte larg : progresele, statutul și ierarhiile diverselor științe ; felul specific în care se mișcă granițele între *adevăr/fals*, pe de o parte, *plauzibil/opinabil* pe de alta ; în fine, criteriile după care raportăm *realul* la *imaginar*. Eul narator din *Insomnia lui Raymudo Herrera* al lui Scorza, sau cel al jurnalelor lui Bioy Casares este înainte de toate raportabil la un chip cu totul *ne-european* de a se înțelege simbioza lui *inesse* cu *dicitur*. Din motive ce se cer cu finețe explicate scriitori ai unor etnii diferite (Perù, Columbia, Argentina sau Cuba) : *Scorza, Márquez, Bioy Casares, Alejo Carpentier* se întîlnesc în preferința pentru o retorică dincolo de care se poate ghici un suveran dezinteres față de granițele «statornicite» (!) între *imaginar* și *istoric, mit* și *realitate*. În sfîrșit, printre aceleași «medieri», sau «filtre» culturale, (pe care nu mă sfiesc a le numi ideologice) locul scrisului între celelalte mijloace de expresie (de pildă *oralitatea* sau *mass media*) nu este un fapt de neglijat. O probează elocvent evoluția aceluiași *discurs personal*, la noi și aiurea între războaie, ca și *ficțiunea documentului* în romanul nostru de azi. După cum emergența și statutul actual al *discursului personal* în ficțiunea românească e debitor mai mult decît se crede partajului de teritoriu și de funcții culturale între poezie și proză, (moduri distincte și complementare de expresie). Cedarea și transferul de prerogative — în special de către poezie care a deținut o bună vreme partea leului — afectează, sub raportul formei, ambele părți.

Firește, actul critic se poate situa într-o principială și senină indiferență față de seismele metodologice. Poate adopta sau, dimpotrivă, ignora orice vogă. Deci și pe cea a istoriei formei printre atîtea altele. Cu toate acestea stărui să

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cred în implicarea inerentă dintre trecut și prezent chiar în cel mai «inocent dintre gesturile critice : lectura». O *prestlință* (ca să folosesc un termen în vogă) a devenirii formelor e unul din criteriile care dau validitate, sau mai bine zis una dintre *normele de verosimil ale actului critic*.

Limbajul-interpretare ca și *limbajul-literatură* rămîn, oricîte *travesti*-uri și-ar oferi — simple încarnări ale ideii de «omenesc», ajunse la stadiul conștiinței de sine. Și omul este captiv al istoricității sale.

Monica SPIRIDON

PENTRU O FENOMENOLOGIE A RESCRIERII

Nu toți autorii rescriu la fel : oricît de simplu ar părea acest adevăr, merită să-l analizăm pentru a putea trage cîteva consecințe ce decurg din el. Dacă operațiile în sine pot constitui un alfabet simplu (tăieri, decupări, anulări, modificări ale sintaxei fragmentelor, comprimări, substituiri, integrări de cuvinte sau fraze întregi etc.) semnificația lor nu poate fi decisă la nivelul limitat al cuvîntului sau fragmentului la care se aplică : ele trebuie să fie văzute într-un tot. Această observație esențială a fost făcută de un ilustru filolog italian, Gianfranco Contini, ce poate fi considerat întemeietorul a ceea ce s-a numit în critica filologică și stilistică *școala varianistică*. (I. Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*. Una raccolta di saggi (1938—1968), Torino, Einaudi, 1970). Contini a arătat astfel că ansamblul cercetărilor unui autor determină o direcție și nu o limită, invitîndu-ne, cum singur spune, pe urmele școlii poetice *«ieșite din Malarmé și care are în Valéry pe teoreticianul ei»*, la o considerare dinamică a textului literar prin integrarea în imaginea pe care ne-o facem despre operă a evantaiului larg al modificărilor textuale. El demonstrează în esență că *«deplasările de la variantă la textul definitiv sînt deplasări într-un sistem și că din această cauză înglobează o mulțime de legături cu celelalte elemente ale sistemului și cu întreaga cultură lingvistică a celui ce corectează»*. Prelungind pînă în teritoriile structuraliste și semiotice (ale unei «semiotici filologice») aceste direcții de studiu, Cesare Segre (*«semiotica filologica»*, Testo e modelli culturali, Torino, Einaudi, 1979) ; dă întregii problematici o mai accentuată turnură formalizantă, tinzînd spre constituirea unei stilistici a transcrierii, cu referire îndeosebi la textele medievale și la «diasistemul» reprezentat de ansamblul modificărilor introduse de copiști sau, în general de intermediarii textului. Din punctul nostru de vedere, care presupune implicit o referire prioritară la scriitorii epocii moderne, această perspectivă este prea largă : atenția ni se va limita la chestiunea corectărilor și modificărilor de autor, sau mai precis a rescrierilor. Dacă interesul filologic și stilistic al problemei este indirect evident din ceea ce am amintit, succint, pînă aici, în legătură cu concepțiile lui Gianfranco Contini și Cesare Segre, să mai precizăm că și în spațiul cultural francez există propuneri de studiu în această direcție. Ele sînt în bună măsură inspirate de pozițiile criticii italiene. Așa de pildă, cînd Jean Peytard scrie că, în viziunea sa *«corectarea nu se elaborează asupra unui detaliu sau a unei succesiuni de detalii în cursul unei redactări, așa cum se plivește un șpalt tipografic de greșeli, ci într-un proiect de ansamblu, o practică de deconstrucție-construcție care fasonează un text diferit»*((Jean Peytard, în *La Nouvelle Critique*, nr. 37, p. 44, apud Jean Bellemin Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972 p. 12), el formulează mai mult sau mai puțin asemănător, în ciuda terminologiei neconcordante, tema continiană de bază a acestui tip de studii. De la Valéry pleacă în cartea sa *Le texte et l'avant-texte*, analiză a variantelor poemului *La Charrette* de Milosz, și Jean Bellemin-Noël, care îndeamnă chiar spre constituirea nu desigur a unei *«poetici a bruioanelor»* dar a unei *«poetici pînă la bruioane»* (diferența e semnificativă). Dacă termenul de *«avant-texte»*, prin care Bellemin Noël înțelege ansamblul ciornelor, al manuscriselor cuprinzînd încercări și variante, *«văzut sub unghiul a ceea ce precedă material o lucrare atunci cînd aceasta este tratată ca un text și care poate face sistem cu el»*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este discutabil în mare măsură, pentru că vizează, la urma urmelor, nu altceva decît tot un ansamblu de texte, este în schimb foarte profitabilă ipoteza sa de lucru care privește posibilitatea de a arăta *«în ce măsură poemul se scrie în ciuda, sau chiar împotriva celui care crede că-și administrează toate gesturile sale de scriitor de a căuta ce forțe nestăpînite, de nestăpînit poate, s-au mobilizat fără ca el să știe pentru a duce la o structurare; de a reconstitui operațiile grație cărora ceva s-a transformat pentru el forma și în timp ce forma această vatră de transformări de sens care este numită text»*. Se vede cum problema textualizării tinde să confineze aici cu una a psihologiei creației, dar se pot vedea și eforturile autorului de a nu ajunge la așa ceva.

În fine, tot în direcția poeticii, ultima Thule a cercetărilor literare, ne sînt necesare precizările lui Gérard Genette din *Palimpsestes:* definind (de fapt încă din *Introduction à l'architexte)* ca obiect de studiu al poeticii *«transtextualitatea sau transcendența textuală a textului»*, adică *«tot ceea ce îl pune în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte» (Palimpsestes, La littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, p. 7) el definește cinci tipuri de relații transtextuale. Cel dintîi este dat de intertextualitate, concepută, mai restrictiv decît la Julia Kristeva (pentru care ea acoperă o bună parte din ceea ce G. Genette numește transtextualitate; cf., de ex. Julia Kristeva, *La sémiologie, science critique ou critique de la science,* în *La Nouvelle Critique,* nr. 16, 1968, trad. rom, în antol. *Pentru o teorie a textului.* Intr., antol. și trad. de Adriana Bebeti și Delia, Șepețeanu-Vasilescu, Buc., Univers, 1980, pp. 300—315), drept co-prezență eidetică a două sau mai multe texte (prezență a unui text în altul, adesea ca aluzie sau citat); al doilea nivel, paratextualitatea (paratextul fiind un termen general pentru titluri, subtitluri, prefețe, postfețe, elemente ale *«dimensiunii pragmatice»* a operei, întrucît indică *«contractul»* ei cu cititorul); al treilea e reprezentat de metatextualitate, relația critică, deci comentarea unui text în altul; al patrulea, hipertextualitatea, adică legătura dintre un text B, numit hipertext cu un text A numit hipotext, deci relația dintre două texte decurgînd unul din altul, precum parodiile, travestirile, șarjele, pastișele etc.; în fine, ultimul, arhitextualitatea, relația mută de apartenență la un gen literar (G. Genette, *op. cit.* pp. 7—12. Pentru o situare a acestei problematici, v. Smaranda Vultur, *Intertextualitate și receptare,* în *Viața românească,* nr. 3, martie 1981, *Caiete critice,* 6, pp. 127—133). Este extrem de curios că Gérard Genette nu consideră în această schemă și problema rescrierilor. Se poate demonstra relativ ușor că ea vizează aproape întreg cîmpul transtextual. Căci, ceea ce Jean Bellemin Noël numea *«avant texte»* poate fi situat în relație cu fiecare din aceste cinci niveluri. Așa, de pildă, spre a exemplifica sumar, poezia *Înecatul* de Ion Barbu *(Joc secund),* canonică restringere a lirismului la două catrene, provine, cum a semnalat primul Șerban Foarță *(Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu, Timișoara,* Ed. Facla, 1980, p. 74 și p. 140, nota 13), din poemul, aparținînd unei faze anterioare, *Driada. Driada* și *Înecatul* sînt două poezii distincte a doua fiind, însă, în sensul nostru, foarte amplu, «rescrierea» primei, chiar dacă 90% din textul ei a fost abandonat. Relația dintre ele este și intertextuală (în sens restrîns), prin faptul că versuri din *Driada* se păstrează nemodificate în noua structură care este *Înecatul,* apărînd deci de parcă ar fi niște citate; e și paratextuală, în măsura în care vizează transformări ale registrului paratextual (de la poemul discursiv-descriptiv-narativ la sinteza lirică a poeziei «canonice», a cărei complexiune se înalță, cum precizează «paratextual» autorul, pe *un material poetic din 1920);* este în general metatextuală, dacă lărgim accepția termenului și considerăm comentarea implicită ce duce de la un text la altul, adică «lectura critică» a autorului însuși, al cărei rezultat e *Înecatul* ca poem nou; și este, în fine, și hipertextuală în sens propriu, ca relație între un text ce derivă dintr-altul, fără dimensiunea satirică și eveniual minimalizare a parodiei, șarjei sau travestirii, dar și fără acele elemente ale «seriosului» hipertextual presupus de pastișă. (v. și cap. *Filologie barbiană* din vol. nostru *Critica de atelier,* 1983, pp. 58—153). Corectările de autor pot fi considerate însă și numai ca o latură a fenomenului mai amplu al rescrierii, care constituie în sine un cîmp specific al transtextualității, pe care, l-am putea numi ca fiind acela al unei relații, infratextuale. Dacă preferăm totuși să vorbim de rescriere ca activitate mai amplă este pentru că e vorba de un fenomen cu mai vaste implicații, incluzînd acea idee de dinamicitate subliniată de Contini, față de staticitatea sugerată taxinomic de termeni ca infratextualitate, hipertextualitate sau chiar intertextualitate. Ea se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

învecinează mai degrabă cu noțiunea amplă a intertextualității, așa cum e formulată de Michael Rifaterre, care include în definirea ei nu numai caracteristicile textului ci și pe acelea ale lecturii (Rifaterre, *L'intertexte inconnu*, în *Littérature*, nr. 41, Febr. 1981, *Intertextualités médiévales*, pp. 4—7). În fapt, apropiindu-se mai mult de obiectul interesului nostru, rescrierea unește atît «textualizarea», scrierea propriu-zisă, cît și, implicit, lectura. Căci, dacă așa cum ne spun esteticele de inspirație fenomenologică, Luigi Pareyson de pildă, scriitorul este și primul cititor al operei sale, atunci rescrierea, văzută ca practică și acțiune asupra textului este, desigur, în primul rînd rezultatul unei lecturi critice întreprinse de autor asupra propriului text, ecoul vizibil și măsurabil al acestei lecturi. Și Jean Bellemin-Noël arată că între rescriere și lectură există o strînsă relație : dar să semnalăm aici mai apăsat condiția ei de loc geometric al textualizării ca activitate productivă și al lecturii ca activitate reproductivă. Rescrierea reprezintă metamorfoza elocventă a reproducției în producție textuală. Studierea ei vizează, concomitent, mai multe lucruri : desigur, nu în ultimul rînd intenționalitatea scriitorului în raport cu propria sa operă, felul în care ea, înțeleasă ca text «definitiv» ajunge să se constituie (dar e aici și prima capcană : aceea de a confunda o critică strict genetică cu critica rescrierilor), traseele abandonate, adică acele înfundături care, să-l reluăm pe Blaga, ne pot înfățișa priveliști interesante dar care nu sînt, din această cauză, niște drumuri ; ba chiar indicații referitoare la receptarea textului și chiar la dirijarea receptării lui.

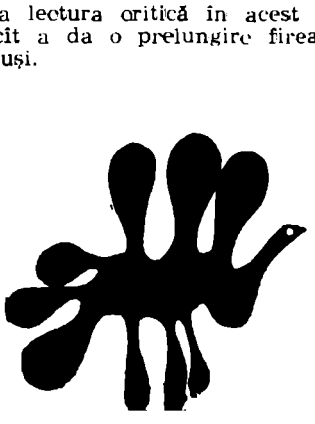
În fapt problematica ce ni se deschide este foarte complexă și abordarea ei e minată în parte de caracterul cu totul aproximativ al termenilor cu care operăm. Așa, de pildă, noțiunea însăși de «text definitiv» este extrem de problematică : nu vrem să reluăm aici intensele discuții din cîmpul filologiei romantice în privința editării textelor (trecerea de la ficțiunea bédieriană a textului ca loc geometric al variantelor sale la poziția mai degrabă statistică și «generativă» a filologiei moderne). Să ne întrebăm totuși, în ce privește literatura română, cît de «definitive» sînte textele definitive din cunoscuta colecție de la Fundații. Care sînt textele definitive ale lui Arghezi : cele publicate de el însuși în formă «definitivă» sau cele din seria de *Scrieri*, în bună parte realizată sub îndrumarea sa, unde modificările nu sînt încă evaluate. Sau : se știe că Ion Barbu a lucrat în anii '40 sau '50 asupra textului poeziilor sale neculese în *Joc secund*, așa cum se găseau ele într-o dactilogramă pusă la dispoziția poetului de un admirator ; care e, în acest caz ultimul text, textul definitiv : cel publicat în revistă sau cel din acea culegere manuscrisă ce n-a văzut, în timpul vieții lui, lumina tiparului ? Mai mult : poetul a publicat multe din poeziile sale de cîte două ori în reviste, făcînd modificări : în poezia *Totagul/Gest*, revăzută în dactilograma amintită, poetul revine la varianta primă, păstrînd însă titlul celei de-a doua și un vers din ea. Ce este aici text definitiv ? Evident, există multe asemenea cazuri unde în timpuri diferite scriitorul a oscilat chiar în privința propriilor sale texte definitive, așa încît criteriul voinței ultime a acestuia, fără a-și pierde valabilitatea de principiu, este totuși relativ. Același lucru se poate spune despre noțiunea atît de vehiculată de «variantă» ; dicționarele o definesc ca pe o modificare ușoară, ca pe o lecțiune diferită de cea a textului definitiv ; totodată, însă, se numesc variante și texte întregi ; vorbim astfel de variantele poeziei eminesciene *Mai am un singur dor*, din care o parte sînt, conform unei practici încetățenite, publicate în edițiile eminesciene ca texte separate. Prima accepțiune păcătuiește prin aceea că restrînge la compartimentul lexical semnificația modificărilor posibile ale textului ; a doua pentru că pleacă de la premisa greu demonstrabilă că, simplificînd, toate acele versiuni «spun» același lucru. O modif care, chiar minimală, introdusă într-un text, are un halou mai restrîns sau mai amplu ce conferă unui loc al lui sau chiar întregului o turnură diferită. Noile modificări care fac parte din ceea ce putem numi, plecînd de la axioma continuană, sistemul rescrierii, interferează și își multiplică reciproc halourile, așa încît se poate susține cu îndreptățire că și ceea ce numim în mod obișnuit variantă este un alt text, cuplat într-un sistem cu textul considerat ca fiind ultim, optim sau definitiv. Pentru a nu cădea nici în absolutul noțiunii de «text definitiv» și nici în relativitatea lui sau în imprecisul «variantei» să folosim ca termeni corelativi doar scrierea înțeleasă ca redactare primă sau anterioară (și ca redactare în general) și rescrierea ca ansamblu al tipurilor diferite de modificări operate de scriitor asupra unui text propriu. Și să ne întoarcem la prima

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

noastră frază : într-adevăr, nu toți scriitorii rescriu la fel. E de văzut întîi cîtă valabilitate are o alegație de acest fel. La prima vedere s-ar părea că un scriitor își reabordează opera ca urmare a unei nemulțumiri de ordin estetic : el caută să îndrepte ceea ce anterior nu fusese, «bine» scris. Întreaga mitologie a scriitorilor artizani, reluîndu-și necontenit textele este vizată implicit aici. Nu vrem să punem la îndoială această viziune asupra muncii artistice : ar fi să încălcăm o prestigioasă tradiție de mărturii scriitoricești. Am vrea să sugerăm totuși că la mijloc ar putea fi uneori și altceva. În acest sens un exemplu elocvent este E. Lovinescu : «revizuirile» sale încep prin a fi «rescrieri» pentru a deveni modificări de optică asupra operei unui anumit scriitor sau, mai exact, nu pot fi numai niște simple transcrieri în alți termeni a ceva formulat altfel inițial și se poate chiar descrie la marele critic o dialectică a «comprimărilor» și «substituțiilor» textuale, identificabilă chiar în structurile impresionismului lovinescian, înțeles ca «metodă» : unde comprimările echivalează cu intuirea personalității scriitoricești și a operei respective, iar substituțiile cu modificările analitice ale acelei intuiții «comprimate». Este desigur documentabilă și în acest caz presiunea sistemului și, pentru că veni vorba, tot o concepție muzicală a stilului critic, așa cum o atestă *Memoriile*, este și cea care intonează primul strat al rescrierilor lovinesciene. (Vezi analiza noastră, *«Comprimare» și «substituție»*, în *Viața românească*, nr. 9, septembrie 1981; *Caiete critice*, 8, pp. 139—150). De precizat totuși că reducerea scrierilor la sistem, ca trăsătură de bază a oricărei abordări succesive a unui text propriu nu reprezintă, așa cum s-ar putea crede, o adecvare la un sistem înțeles ca ansamblu de norme prestabilite. Sistemul însuși este de conceput ca o structură dinamică, evolutivă, ce se autocorectează, se împlinește și își încorporează componente anterior prezente doar latent, se perfecționează, se schimbă. Reducția la sistem este, deci, ea însăși o adecvare dinamică. Astfel, de foarte multe ori, atunci cînd se rescrie un scriitor, se actualizează prin prisma propriilor sale cuceriri de dată mai recentă. Așa, de exemplu, Ion Barbu își refăcea poezia *Ființa*, cu care debutase în *Literatorul*, în poezia *Elan*, publicată în *Sburătorul* și atinge apoi substanțial și această a doua rescriere în dactilograma amintită. Desigur, în trecerea de la : *«Nu sînt decît o frază din marea simfonie/Fragila-mi unitate e pieritoare, dar Un roi de existențe din viața mea răsar/Și-adevăratul nume ce port e vecinicie» (Ființa)* la *«Sînt numai o verigă din marea îndoire/Fragilă unitatea mi-e pieritoare ; dar/Un roi de existențe din viața mea răsar/Și-adevăratul nume ce port e : unduire». (Elan)*, elementele noi ale rescrierilor se așează peste tot atîtea straturi dictate de modelele expresive anterioare : mai marcata turnură nietzscheeană dată poeziei în prima dintre reluări și apoi, în rescrierea finală, aproape einsteiniana viziune matematică a spațiului curb.

Bineînțeles o teorie mai cuprinzătoare a rescrierii nu se poate ridica decît pe o cît mai largă bază de analize parțiale. Nu este vorba de a pulveriza cercetarea în interstițiile infratextuale, ci de a constitui un corpus suficient de larg de experiențe concrete pentru a îndreptăți chiar schițarea de tipologii sau, mai mult chiar, observația deja făcută (Luigi Pareyson) că opera se naște deja interpretată. În această perspectivă rescrierea unui text este urma vizibilă a acelei interpretări prime. A instala lectura critică în acest spațiu diferențial nu este altceva, la urma urmei, decît a da o prelungire firească unor trasee exegetice oferite de textul literar însuși.

Marian PAPAHAGI



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Nicolae BREBAN

De ce scriu? *Nedumerindu-mă vagul sau vastitatea întrebării, am făcut așa cum fac aproape totdeauna, cu un etern reflex infantil: am întrebat-o pe Mama mea ce se află, azi, 18 mai, lîngă mine, în București* — Pentru ce scriu...?!, *zîmbind ca să-mi ascund falsa stîngăcie. Dar ea, ca de obicei, promptă și necruțătoare, mi-a răspuns:* — Pentru că te împinge ambiția, dragul meu!

Și mai deconcertat, am alergat la dicționare. Ce spune Neamțul?! «AMBITION = Ehrgeiz» *(orgoliu), iau numai primul sens. Francezul:* «désir immodéré de gloire»... Englezul: «AMBITIOUS — eager for success» *(Toate de la latinescul* ambitio — *tendință neostenită după o funcție, investitură. Orgoliu). Un vechi dicționar românesc:* «AMBIȚIUNE: rîvnă, dorință neînfrînată de a ajunge la onoruri, la măriri; uneori patima trufașe de a i se recunoaște în public valoarea personală».

Nu numai că nu mă ajută, dar mă flatează foarte puțin, dicționarele! Deci... asta să fie tot?! Dorință de onoruri, vanitate socială?! Și-apoi, atributele: eager, immodéré, neînfrînat! *Ca și în alte dăți, autoarea zilelor mele nu m-a cruțat de fel. Și totuși, nu pot s-o neg, dacă mai păstrez o minimă onestitate în fundul caracterului meu «neînfrînat și vanitos»: are dreptate. Sunt un ins ambițios! Bine... dar unde rămîn atunci atîtea cuvinte elegante și valoroase pe care, adesea, scriitorii profesioniști le invocă, scuzîndu-și sau apărîndu-și vocația, meseria: dorința de a comunica, de a cunoaște, de a oglindi societatea și secolul, de a ameliora moravurile, de a statua modele, de a învăța, de a ajuta istoria, chiar și Economia politică (cum spunea Marx despre Balzac), de a spune Adevărul, de a lupta pentru vechea triadă: Bine, Adevăr, Frumos, de a instrui tineretul, de a poetiza lumea, de a o animiza, de a-i da un sens, de a se înțelege pe sine, etc., etc. Ce se întîmplă cu toate acestea?! Poate cel mai cinstit dintre noi este cel care răspunde scurt:* — De ce scrieți *(la urma-urmei!)?* — Pentru că nu pot altfel.

Deci: scriu pentru că «mă împinge ambiția» dar și pentru că nu pot altfel. Nu m-aș suporta *altfel, fără scris, viața mea (și în general viața) mi-ar apărea ca insuportabilă, ca nedemnă de a fi trăită. Mai mult încă: defectele mele, erorile în care recad cu o tenacitate misterioasă (într-adevăr, ce puțin didactică este experiența!), răul, antipatia pe care o produc în jur (cu vanitatea mea, indiscutabil!)* umbra *pe care o arunc pămîntului, etc., nu le-aș putea accepta, fără puntea, scîndura salvatoare a scrisului, văzut ca o profesiune. Vedeți, cu o anume naivitate, cu o anume perseverență, totul poate fi salvat — măcar în ochii noștri! — cu o singură calitate. Dacă despre o calitate este vorba, dacă scrisul nostru are, deci, valoare. Cît de cît!*

Într-adevăr, poate se ascunde ceva uman în această judecată instinctivă: întregul este salvat de parte. Cu condiția, evident, ca această parte, măcar, să fie indiscutabil necesară (celorlalți), valoroasă, adică. Să ne străduim să facem din această singură calitate a noastră una perfectă și în acest sens viața noastră poate fi motivată, prinde un sens. Onestitate în profesiune. Goethe vorbea de pasiune *în muncă, incluzînd, se înțelege, și latura morală.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Scriu pentru că de mic, de foarte mic, mi-a plăcut teribil, bolnăvicios de mult, să citesc, cartea, obiectul acesta destul de straniu, apărut tîrziu în evoluția umanității, papirusul vremii noastre, sulurile (colile) de hîrtie legate împreună, apărate de un carton tăiat într-o formă dreptunghiulară, de-o mărime convenabilă, practică, aproape cît un buzunar (oare primii croitori ai vestoanelor noastre bărbătești s-au gîndit la formatul modern al cărții cînd au apreciat buzunarul de aproximativ aceeași formă și mărime ? !...), un obiect oarecum lipsit de consistență deoarece e gol, e găunos, în sensul material, nu poate fi măcar folosit ca o cutie banală de carton : ridicată de cotor, cartea își flutură, dezarmată ca o insectă ruptă de pe solul ei, antenele și mustățile, sau ca o plantă înțeleaptă ce-și deșiră petalele și frunzele resemnate. Am citit într-adevăr enorm, spre alarma părinților mi-am stricat, obosit, ochii încă de tînăr și apoi, ca orice pasionat, fermecat de carte, am nutrit ideea, speranța, de a scrie eu însumi una, un obiect din acestea ciudat, un fel de paralelipiped desenat de un pictor suprarealist. Am scris toată perioada liceală, ca unii dintre colegii mei și cîțiva mă întreceau de departe. Scriam chinuit, fals, livresc, nesărat, începeam tot felul de istorioare și nu terminam nici una, apărîndu-mi în proprii-mi ochi ca dotat cu o jalnică voință. Deși am scris și poezie, visul a fost dintotdeauna romanul. Ca elev de 10 și 13 ani, zăboveam minute și ore în șir, ca un arierat, fascinat de vreo poză ștearsă, cu cravată sau lavalieră, a vreunuia din clasicii literaturii române de pe atunci, ce apăreau în cărțile de limba română : Cezar Petrescu, Sandu-Aldea, Brătescu-Voinești, Liviu Rebreanu, Barbu Delavrancea. Studiam fascinat reverele hainelor fotografiei, nodul cravatei, favoriții personajului, desenul mîinii sau pur și simplu, minute întregi : urechea. Apoi, cu un oftat, reîncepeam să scriu, eu însumi. Prost, lungit, fad, inutil, dezamăgitor, cei apropiați dădeau din umeri, păream inteligent și scriam dezlînat ca un cretin, păream cult și mă exprimam alandala, ca o varză. O lungă, infinită, de-o mie de ori învinsă copilărie, pubertate, adolescență, post-adolescență. Prima mea frază bună, transparentă, cu sens și viguroasă, fraza aceasta de azi, cu care lucrez azi, a apărut la 28 de ani, în timp ce scriam ultima variantă a Franciscăi. *Am ajuns atît de tîrziu la această frază, aptă de a mă exprima, de a construi marile clădiri de hîrtie ce le visam, încît am îmbătrînit și m-am sinucis de multe ori, am ratat de tot atîtea ori, cînd mi-a apărut în sfîrșit prima carte eram deja un învins, un* înțelept. *Această resemnare activă, viguroasă, răzbunătoare, mi-a dat putere pentru celelalte, pentru operă, visata operă, cele 10.000 de pagini. (Cu* Drumul la zid *voi împlini vreo 5.000, să fie un semn că sunt abia la jumătatea efortului ? !).*

Scriu pentru a mă forma, pentru a mă auto-forma, pentru a mă «strunji». Ceea ce sunt azi, atît cît și cum sunt, este, indubitabil, rodul cuvîntului scris *ce s-a întors înapoi, spre cel ce l-a emis, ca să-l deterioreze, ca-ntr-o-baie galvanică, să-l sape, să-l modeleze, să-i dea un alt chip. O frază scrisă are două sensuri : unul, cel* voit *în spre exterior, acționînd asupra celui căruia îi este adresată, necunoscutului și veșnicului lector ; și unul spre înlăuntru, spre înapoi,* ne voit, *spre cel care o crează. Poate, cine știe, aceasta este adevărata răsplată a creației : auto-strunjirea, auto-edificarea lungă, răbdătoare, voluntar-involuntară, ce durează o viață, o operă. Miracolul Europei, al acestei* auto-formări *a continentului nostru, geneza acestei culturi multi-milenare ce a atins la greci, în Renaștere, în epoca luminilor vîrfuri ametitoare, adînc și reprezentativ umane mi-o explic prin : 1) acțiunea de auto-formare a logosului ; 2) continuitatea aproape neîntreruptă a acestui proces și efort, faptul că europenii au scris mereu, fără întrerupere în ciuda războaielor și migrațiilor, chiar și în Evul Mediu timpuriu. (Spre deosebire de culturi mai vechi, asiatice, ce au «întrerupt» acest travaliu al creației culte, al scrisului). Mă rog, o idee !*

Scriu, apoi, pentru a nu fi singur. Cărțile mele mă pun în legătură cu lumea, cu omul, cu concetățenii mei, cu cei ce vorbesc aceeași limbă cu mine, cu cei interesați de aria mea de probleme. Cărțile mele mă pun în legătură cu tineretul, cu cei care vor fi după mine, cu cei ce vor putea, vor trebui să se confrunte cu problemele care ne interesează, pe noi, astăzi, ei, postumitatea noastră nu prea îndepărtată vor certifica în ce măsură suntem sau rămînem actuali, moderni, deci. Cărțile mele, în măsura în care sunt reprezentative, mă situează în lanțul tradiției, în cîmpul valorilor, mă transformă într-o verigă *pulsînd ca o amoebă (ceva mai complexă) ce aspiră și expiră fără încetare lichidul ambient.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Scriu, bineînțeles, cu psihologia fundamentală a celui ce plantează un arbore tînăr, un șir de arbori, scriu urmînd nevoia, instinctul supraviețuirii, ale celui ce face și crește copii pentru a deveni, cum spune Unamuno, nemuritor în carnea lor. Evident, copiii sunt o nemurire mai concretă, mai certă, cărțile una mai riscată, cu mult mai improbabilă. Cu o singură calitate, poate, cu un anume avantaj, dacă poate fi vorba de avantaj, aici: cărțile, cartea prezervă individualul, unitatea acelei ființe de carne și gînd ce a construit-o. Probabil că artiștii, creatorii, cei ce-și semnează operele, suferă mai mult decît alții de vanitatea persoanei pe care vor s-o păstreze, s-o transmită cu orice preț operei lor, ca o oglindă nu a lumii, a secolului, ci a propriei lor siluete, pînă la ultima nervură, pînă la ultima, abia sesizabila nuanță a gîndului.

Scriu și ca... să nu mă plictisesc. Viața e lungă și ne-am degrada rapid dacă nu am munci. Vorbeam mai sus despre munca-pasiune, or, singura muncă ce mă pasionează cu adevărat este scrisul cărților, construcția de romane. O prefer alcoolului, vînătorii sau pescuitului, turismului, chiar pălăvrăgelii, uneori chiar și prieteniei sau iubirii. Dacă nu aș putea, dacă aș fi împiedicat să scriu (în cazul meu cea mai eficientă tortură!) m-aș plictisi cu acea intensitate ce se cheamă disperare. (Cînd vorbesc de scris mă refer mereu și la a-mi publica paginile, cărțile; nu există scris eficient, profesionalizat, valoros, în afara cărții, a tiparului, nu există scriitor adevărat ce trăiește rupt de cititori: el are nevoie de ei, mereu, pentru a dărui și a primi, pentru a forma și a se lăsa format, ei, au nevoie de el pentru aceleași motive. Este ceea ce numea Vianu, în Estetica sa, valoarea obiectivă a creației, și cea subiectivă, a receptării. Ambele valori, de neocolit, esențiale, în sociologia culturii, în actul creației, ca atare. Nu există valori în afara socialului, nu există creație în afara individualului, a conștiinței de sine, ca atare).

Scriu din ambiție, e adevărat, dar sunt ambiții atît de mari încît nici nu mai sunt. Sunt pasiuni atît de mari încît devin jertfe, involuntare, aproape. Astfel este făcut omul; el nu se poate sluji numai pe sine: un puternic instinct al supraviețuirii crează lumea și o servește.

În ce cred? *În valorile «omului de pe stradă», în valorile celor mai reprezentativi înaintași ai mei în scrisul românesc. La începutul acestei discuții m-am adresat* Mamei, *ca o instanță, ca o autoritate de prim rang. Iată una din valorile majore ale omului. Legată de ea: cultul* femeii, *un semn distinctiv al civilizației, așa cum o arată Renașterea,* l'Honnête homme. *Goethe, fondator al imaginii moderne a omului a făcut din «eternul feminin» axul viziunii sale despre lume* («das Ewig-weibliche zieht mich an...»). *Ideea matricei, a formei originare dar și principiul grației, al farmecului, al inspirației, principiu ordonator al haosului, subtil și eficient cosmologic.*

În cultură, *în sensul grav și absolut pe care îl conferă acestui cuvînt Constantin Noica. Ca o formă esențializată a muncii, ca o creație continuă și o tradiție continuă, vie, activă, mai ales ca o luptă continuă, mereu în sens goethean, e vorbea despre «lupta zilnică pentru libertate». Unul din darurile surprinzătoare ale culturii este, de exemplu, descoperirea naturii. Cei care trăiesc în mijlocul ei, al naturii, nu o disting, nu o văd, li se pare firească; trebuie să te îndepărtezi, lucru posibil numai prin cultură, pentru a o contempla, a deveni conștient și a începe, încet, încet, în timp, într-o formație continuă, consecventă, s-o admiri, s-o desenezi, s-o circumscrii, s-o simbolizezi. Pentru un om de cultură natura poate deveni atît de străină încît se poate confunda cu exoticul, ca un teritoriu niciodată întîlnit după* care *simți o sfîșietoare nostalgie. Evident că tot prin cultură, mai bine zis prin civilizație, omul poate ataca și distruge natura, recăzînd în psihologia omului primitiv ce nu s-a depărtat de ea și nu are sentimentul armoniei și valorii ei. Alături de Mamă, natura este matricea noastră și, în acest sens, ea ne poate arăta construcția și ritmul posibil al propriei noastre armonii, al evoluției noastre și, în acest sens, este profetică. Cultura ce se depărtează de natură — ca și de natura* mică, *cea umană, devine reacționară, dușmană omului.*

Valorile tehnice, profesionale, oricît de exersante, de înalte, de eficiente nu sunt suficiente: ele trebuiesc dublate de altă valoare pentru a nu deveni negative, străine omului. E vorba de valoarea morală. *Așa cum în copilărie credeam (aveam nevoia!) unui înger păzitor, așa cum cei patru evangheliști erau asistați de patru, divine animale (Matei cu îngerul, Luca și taurul, Ieul pe Marcu și Ioan de vultur), tot astfel, creatorii de valori sunt și trebuie să fie asistați de cea de-a* cincea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

valoare sau esență, cea morală. În lipsa ei, omul devine dușmanul umanului și cu cît gradul său de profesionalism e mai înalt, mai spectaculos, cu atît răul pe care poate să-l producă e mai distrugător. Cred atît în morala instituționalizată cît și în cea laică și dacă întreaga Istorie, după Hegel, tinde spre un Dumnezeu, atunci tehnica umană trebuie să ajungă la o morală. Morala nu se limitează în a deosebi binele de rău. Cei doi termeni sunt concepte istorice, economice, tribale și sunt mereu interpretabili în funcție de originea lor, de epocă, de baza de clasă, de cultură etc. La mari intervale istorice revoluțiile sociale răstoarnă în mod paradoxal acești termeni, în genere lărgind termenul uman de bun. *Revoluțiile spirituale așișderea, un Socrate, Hristos, Buda, Mahomed, Confucius, Luther ; Homer, Sf. Augustin, Cervantes, Shakespeare, Eminescu. Indubitabil : Arhimede, Newton, Kant. Cînd Tolstoi tindea spre o religie, el tindea, lupta, pentru o (cum ar spune Eliade) sacralizare a tehnicii sale înalte de expresie, a viziunii sale. Chiar dacă religia sa era «greșită» (o alianță, de fapt, a creștinismului cu gandhianismul, cu non-violența), aspirația lui era una profund umană, necesară. Moral nu poate fi subsumată totdeauna «binelui», printre altele și pentru că omul trebuie să-și învingă unele prejudecăți adînci de clasă sau trib sau chiar unele instincte tiranice și necesare în planul existenței, ca să ajungă la această valoare. Kant leagă de «neplăcere» acțiunea binelui și pune în dubiu orice acțiune pozitivă ce procură în același timp satisfacție celui ce o săvîrșește. El vorbește de o ordine superioară ce e lezată atunci cînd această* acțiune, *cea morală, nu se îndeplinește. Noi am putea vorbi de o certă alienare și degradare a omului, atunci cînd el, în ciuda unei înzestrări sau tehnici înalte, ce o posedă, pe care a cîștigat-o prin muncă, evident, el cade în bolile ce le-am putea denumi generic vanitate, cinism, nebunie (paranoia), dacă spiritul lui nu veghează, nu tinde neobosit, ca un copil, spre morală, spre atitudinea morală. Preceptele morale sunt schimbătoare, istoric, cum spuneam și se încarcă mereu de alte valori, dar atitudinea față de cei slabi (femeie, copil, bătrîn) este totdeauna dătătoare de măsură. Sau atitudi- față de cultură ca și față de cei ce tind spre ea (și în această atitudine sunt mai «slabi»). Sau față de natură. Și, nu în ultimul rînd, față de comunitatea căreia îi aparții. Față de părinți, prima noastră patrie. Față de postumitatea noastră, pe care, vrînd-nevrînd, o formăm și căreia, astfel, îi suntem îndatorați. Față de tineri, ce sunt mai slabi pentru că sunt în formare și încă plini de încredere, de candoare. Față de animale și... ca să închei acest șir lung, aș adăuga, ca și Francisc de Assisi, primul care, în modernitate, a cîntat și «descoperit natura» : fratelui vînt, sorei noastre apa.*

Constantin ȚOIU

În ce crede un scriitor *este totdeauna o întrebare stînjenitoare, și în același timp și simplă și complicată.*

Stînjenitoare, fiindcă nu-ți vine ușor să te decizi.

Simplă, fiindcă-i lesne să ai un crez și să-l proclami cu modestie sau fală, și pe urmă să-ți vezi de altele, contrare de regulă. Aici își poate face loc și o mică trișerie, atît de mult ținem la aparențe și la ideea pe care ne silim să ne-o ridicăm ca pe un monument în mintea altora.

Complicată pentru că, de obicei, un scriitor mai mult arată, decît crede, și aceasta probabil, fiindcă, în spiritul său, nici un crez în devenirea lumii nu e destul de mare față de capacitatea infinită de cuprindere a conștiinței umane în plină evoluție. În orice caz, multe ticăloșii, de-a lungul istoriei, au fost săvîrșite în numele unor crezuri nobile și generoase, ca aspect.

Citesc cu pasiune «romanul polițist» al lui Umberto Eco, Numele trandafirului, *bestseller umanist, și mă obsedează această frază cumplită :* «Teme-te, Adso, de profeți și de cei ce sînt dispuși să moară pentru adevăr, căci de obicei ei fac să moară mulțimi o dată cu ei, ades înaintea lor, uneori în locul lor».

Rămîne, oricum, această artă a scrisului, Vraja eternă și incoruptibilă ce leagă între ele în marea literatură astfel de cuvinte și de adevăruri.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PAȘOPTISMUL ȘI CULTURA GERMANĂ

(I)

I. Spre deosebire de raporturile pașoptiștilor cu cultura franceză, care au fost încă de multă vreme explorate sistematic, ocazionînd chiar două treceri în revistă sintetice — învechite azi și contestabile în multe privințe, totuși deosebit de utile ca recenzare a materialului și punere în perspectivă (mă refer la lucrările lui Pompiliu Eliade și N. I. Apostolescu) [1] — studiul raporturilor culturale româno-germane se află într-un stadiu destul de înapoiat. Și în acest domeniu pot fi numite două încercări de abordare globală, una de I. Gherghel, cealaltă de I. Sîn-Georgiu, dar ele supraviețuiesc doar ca poziții bibliografice, arareori consemnate însă niciodată interogate și pe drept cuvînt, de vreme ce spun puțin și o fac într-un mod irelevant [2]. Lucrarea lui Gherghel e cel puțin conștiincioasă, deși lacunară sub raport documentar și primitivă sub raport metodologic. Cea de-a doua e însă de-a dreptul penibilă prin superficialitate, platitudine și manifestarea simpatiilor pronaziste ale autorului. Ambele reduc similitudinile la influențe, fac mare caz de descoperirea surselor, dar tratează cu indiferență reacțiile receptorului, de deschidere ori închidere, de tip mimetic, adaptativ sau emulativ, deși tocmai acestea validează cercetările comparatiste. O frază pe care o citez din Gherghel exemplifică punctul de vedere : *«Un popor mai înaintat în scara civilizației și culturii este luat drept exemplu vrednic de a fi urmat în toate manifestările traiului său. Se imită întocmirile sale politice, moravurile sale, felul său de a se purta în societate, se adoptă însuși felul îmbrăcămintei și predilecțiile în mobilarea și aranjarea locuințelor, se copiază pînă și modul de exprimare a gîndirii și de manifestare a sentimentelor».*

Observăm aci, în primul rînd, că autorul amestecă două modalități calitativ deosebite ale receptării : «imitația» — care atinge mai ales civilizația materială, formele exterioare ale existenței sociale și «asimilarea» — care afectează îndeosebi cultura și creația de valori. Dacă în primul caz, scopul rezidă în reproducerea fidelă a modelului, în cel de-al doilea voința de copiere e sinucigașă : căci a «imita» înseamnă a greși ținta, a ignora că «opera» e prin definiție personală. În ordinea tehnologiei sau a civilizației materiale, efortul e de a *șterge* diferențele, în cultură — de a le *institui*. A doua observație e că pasajul de mai sus reflectă una dintre iluziile încăpățînate ale comparatismului interbelic, de școală franceză, anume tendința de a explica relațiile culturale dintre națiuni pe cale psihologică și nu sociologică, invocînd, în primă și ultimă instanță, imitația lui Gabriel Tarde, nu prealabilul similitudinilor de ordin socio-istoric.

---

[1] Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1898 (Versiune românească : *Influența franceză asupra spiritului public în România*, trad. Aurelia Creția, prefață, și note Alexandru Duțu, București, 1982) ; N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur le poésie roumaine*, Paris, 1909.

[2] I. Gherghel, *Goethe în literatura română. Cu o privire generală asupra întregii înrîuriri germane*, în *Memoriile secțiunii literare*, seria III, tomul V, 1930—1931 ; I. Sîn-Georgiu, *Spiritul german în literatura română*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 4, 1 aprilie 1911, p. 109—132. Alte lucrări (de slab interes) : Victor A. Beldiman, *Relațiile româno-germane de odinioară și acum*, în *Libertatea*, VI, 1938, nr. 15—16 ; St. Zeletin, *Romantismul german și cultura critică română*, în *Minerva* II, 1928—1929, nr. 3. Există și o bibliografie a raporturilor culturale româno-germane (incompletă) : Octav Păduraru, *Contribution à l'histoire des relations culturelles entre les pays de langue allemande et la Roumanie. Partie I. Bibliographie systématique des thèses et des écrits académiques*, București, 1944.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Examinînd, în lucrarea de față, raporturile culturii germane cu pașoptismul, îmi propun două obiective :

I. Să schițez liniile generale ale subiectului, fără pretenția cuprinderii exhaustive, întemeindu-mă însă pe întreaga informație aferentă, așa cum rezultă din acumulările mai vechi și din rodnicele excavații întreprinse în ultimele decenii (elaborarea instrumentului de lucru fundamental care e *Bibliografia analitică a periodicelor*; valorificarea masivă a depozitelor arhivistice; apariția unor excelente monografii parțiale etc.); II. să ilustrez în prelucrarea materialului o strategie interpretativă căreia i-am schițat cadrul teoretic în cîteva lucrări precedente, îndeosebi în comunicarea *Contribution à une sociologie de l'influence*, prezentată la cel de-al VI-lea Congres A.I.L.C. (Bordeaux, 1970)[3]. Avertizez doar, deși e probabil inutil, că din cauza spațiului restrîns de care dispun voi restrînge la maximum exemplificările și mă voi mărgini doar să punctez cursul ideilor.

2. Deși relațiile cărturarilor români cu cultura germană încep să capete un caracter mai dinamic încă de pe la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, momentul cotiturii survine după revoluția lui Tudor Vladimirescu (1821) și tratatul de la Adrianopole (1829), care reînnoiesc cadrul existenței sociale, accelerează viguros ritmul dezvoltării economice și inițiază vasta acțiune de modernizare a legislației și instituțiilor. La 1830, climatul nu e încă favorabil în Principate desfășurării unei activități culturale de mari proporții dar, cel puțin, obstacolele care condamnau bunăvoințele să lîncezească sînt eliminate iar procesul de făurire a bazelor culturii poate fi declanșat în mod energic. Acum se întemeiază primele gazete, se încearcă permanentizarea unui teatru național, se creează cele dintîi nuclee editoriale, se depun eforturi pentru constituirea istoriografiei și a genurilor beletristice, se duc discuții în vederea unificării, îmbogățirii și fixării normelor limbii literare. În această atmosferă de extraordinară efervescență intelectuală și aprindere patriotică, suprasolicitată de urgențe și sarcini de înaltă cuviință, se produce, datorită trimiterilor la studii peste hotare, dar și lecturii cărților, publicațiilor și intensificării contactelor (călători străini, activitatea consulatelor etc.), o veritabilă deschidere spre culturile străine. Ea se săvîrșește exuberant și patetic, cu exces de zel în faza incipientă, ca și cum ar trebui compensată o lungă perioadă de pauză silită. Din motive bine cunoscute și ades puse în lumină, Franța este cea care polarizează într-un grad superlativ sufragiile și aspirațiile românilor. Însă dezghețul are loc și în raporturile cu alte culturi, în primul rînd cu cea germană, deși contactele cu aceasta vor rămîne mereu la un nivel sensibil mai coborît. O evaluare mai precisă a decalajului e imposibil de făcut, totuși o oarecare aproximație ne-o poate furniza comparația numărului de traduceri efectuate. O statistică a titlurilor de cărți beletristice, filozofice și științifice, traduse și tipărite între 1780—1860, arată că în acest interval s-au publicat 385 traduceri din franțuzește și numai 83 din nemțește, adică între de 4 și 5 ori mai puțin[4].

Un cuvînt trebuie spus și despre situația românilor ardeleni, incontestabil mai bine plasați decît cei din Principate spre a beneficia de marile resurse ale culturii germane. E evident că apartenența la monarhia habsburgică, conlocuirea cu populații compacte de sași și șvabi, posibilitățile mai lesnicioase de însușire a limbii germane constituiau factori de apropiere și stimulare a relațiilor reciproce. Așa se și face că mai toți cărturarii pașoptiști de vază, originari din Transilvania, știau nemțește și dispuneau de o cultură prioritar germană. Contribuția lor la difuzarea ideilor și a modelelor germane dincoace de munți (unde au lucrat de obicei ca profesori) a fost eminentă. Ea n-a putut totuși contrabalansa influența franceză, asumată de imensa majoritate a cărturarilor din Principate; în determinarea fizionomiei de ansamblu a pașoptismului aceștia din urmă au avut, datorită superiorității numerice și calitative, o pondere mai mare.

3. Motivația receptării de bunuri culturale germane, ca a oricăror altora, reflectă stratificări sociale și politice, varietatea intereselor și a gusturilor. Reacțiile relevante față de modelele străine pot fi clasificate în funcție de patru atitudini

[3] Comunicarea a apărut în *Actes du VI-e Congrès de l'A.I.L.C.*, Kunst und Wissen, Erich Bieber, Stuttgart, 1975, p. 731—734. (Versiune amplificată în portugheză : *Contribuiçao para una sociologia da «influencia» em literatura comparada*, Lisboa, 1975). Vz. de asemenea : Paul Cornea, *Regula jocului*, București, 1980, p. 92—118.

[4] Cifrele sînt din lucrarea noastră : *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea* din vol. *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, 1968, p. 48.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau comportamente : *recuperativ*, *mercantil* (economic), de *ricoșeu*, de *alianță* (asimilatoriu). Să le examinăm pe rînd.

a) Comportamentul recuperativ e în genere caracteristic pașoptiștilor : ideea de a elimina rapid decalajul care-i separa pe români de națiunile avansate ale Europei, resimțit ca o ofensă și o injustiție, constituia pentru pașoptiști o preocupare obsedantă. Spre a recîștiga timpul pierdut, ei au aplicat o politică îndrăzneață și ambițioasă, de cunoaștere și asimilare a celor mai importante achiziții ale culturii apusene. Cum era însă de așteptat, în atmosfera de entuziasm dar și de diletantism a unei epoci de pionierat, cînd procesul de implantare a celor mai indispensabile instituții culturale se afla de-abia la primii pași, exista riscul ca dorința de a prelua ideile și experiențele străine să se transforme în goană nechibzuită după modele și în imitație derizorie a modelor Parisului. Din fericire însă, cărturarii de autoritate (Asachi, Heliade, Kogălniceanu, Bariț iu), care controlau principalele publicații și edituri, deținînd astfel poziții de comandă în viața intelectuală, s-au opus în măsura posibilului cursului spontan spre facilitate și mimetism. Ei au militat constant în direcția familiarizării publicului (prin traduceri, prezentări, comentarii etc.) cu operele clasicilor și cu marile nume ale literaturii universale, chiar dacă textele alese nu răspundeau unei nevoi imediate sau nu erau dintre cele mai reprezentative. În sensul acesta, orientarea spre sursele germane a reprezentat un efort deliberat, o opțiune legitimată de locul atribuit, prin consens, Germaniei în ierarhia valorilor spirituale. În plus, a jucat probabil un rol stimulativ, prestigiul dobîndit de strălucita pleiadă a literaților și filozofilor luminiști și romantici germani, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

Exemple tipice de comportament recuperativ ni-l oferă Kogălniceanu, cînd traduce, din Schiller, deși nu era poet, *Inelul lui Policrat* și *Împărăția lumii* (*Albina românească*, 1828, nr. 4 și 5), ori Heliade, cînd traduce, deși nu știa nemțește, *Cîntecul Margaretei* din *Faust* (*Curierul românesc*, 1847, p. 76) sau fragmente întinse din *Convorbirile cu Eckermann*, preluate prin intermediul revistei franceze *Revue du Nord* (*Curierul de ambe sexe*, 1836—1838, I, p. 56—63). Aceste cîteva specimene, pe care le reținem dintr-o listă cu mult mai amplă, pot părea de puțină însemnătate în raport cu țelul urmărit. Să nu pierdem însă din vedere limita impusă de precaritatea mijloacelor existente în primele decenii ale secolului trecut. Dacă e vorba să vedem cît de sus și cît de departe vizau unii cei puțin dintre pașoptiști, atunci nimic nu e mai edificator decît proiectul *Bibliotecii universale*, conceput de Heliade în 1846 (urmînd îndeaproape un program publicat de Aimé Martin sub titlul *Le Panthéon littéraire*)[5]. Între autorii pe care temerarul patron al literelor românești dinainte de 1848 voia să-i pună la îndemîna publicului, în termen de 10 ani, cu condiția de a fi sprijinit de subscriitori (ceea ce din păcate nu s-a întîmplat) se numărau : Herder (*Idee asupra filozofiei istoriei umanității*), Lessing (*Laocoon* și *Cercetare asupra destinelor genului uman*), Leibniz, Johann Müller, Kant (*Critica rațiunii pure*, *Critica rațiunii practice*, *Projet de pace perpetuă*), Wolf, Fichte, Hegel (*Fenomenologia spiritului* și *Enciclopedia științelor filozofice*), Schelling, Jean-Paul (*Estetica*), Winkelmann, Klopstock, Schiller și Goethe. (De notat că singurul autor adăugat de Heliade listei preluate de la poligraful francez e istoricul Rotteck — detaliu, vom vedea mai departe, nu lipsit de semnificație). Date fiind proporțiile ciclopice ale acestui plan editorial, mai ales dacă-l judecăm în contextul cultural pașoptist, e foarte probabil că el n-ar fi fost dus la capăt nici dacă s-ar fi găsit de două ori mai mulți subscriitori decît era necesar.

Afară de traduceri, o altă cale de introducere în circuitul public a unor nume și a unor date privind mișcarea literară și filozofică germană, a fost cea a știrilor, de dimensiuni mai mici sau mai mari, decupate ori prelucrate din reviste străine, cu scopul de a informa dar și de a propune exemple. Modul tipic în care un eveniment de actualitate e exploatat în sens educativ îl ilustrează micul reportaj : *Înmormîntarea lui poeta Ghete* (*Albina românească*, 1832, nr. 29), scris probabil de G. Asachi. Relatarea asupra ceremoniei funebre e însoțită de traducerea cîtorva versuri și precedată de un elogiu al dispărutului, puternic marcat de spiritul moralismului luminist : «*Geniul (talantul), haractirul moral și sîrguința a se face patrii folositor sînt haruri carele rareori se unesc în un muritor, de aceea*

[5] Proiectul Bibliotecii universale a apărut în *Curierul românesc*, 1846, nr. 26. Descoperirea izvorului francez : *Le Panthéon littéraire* de Aimé Martin a fost făcută de D. Popovici (*Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, 1935, p. 177 și urm.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și cînd ele se află întrunite, apoi învrednicitul se face obiect de sevas și mirarea oamenilor în cursul vieții și mai ales după moarte, cînd zavistia se face mută». În final, autorul român găsește, poate ajutat de textul străin din care compila, cuvinte de emoție și omagiu, pe măsura tristei împrejurări: *«Toți era de simțire pătrunși, ca la asfințirea unui soare, căruia asemene multe veacuri nu vor vidé răsărind».* Astfel, informația despre Goethe anticipă cunoașterea operei, reputația premerge și prelimină contactul cu textul. N-a fost atunci un caz singular. La fel sau aproape la fel se petrec lucrurile cu ocazia deceselor altor tutori («vestitul profesor și filozof» Wilhelm Krug, economistul Frederich List, scriitorul Görres), deși tehnica necrologului e adaptată de fiecare dată circumstanței. Analog se vorbește de Schiller în legătură cu ceremonia inaugurării unui monument la Stuttgart (*Albina românească*, 1839, p. 157—158), ori se dau referințe biografice despre Lessing, Wieland, Klopstock, Herder, Schiller, Goethe «și apoi, coroana tuturor, Jean Paul» în *Telegraful român* (1854, p. 335), înainte ca vreun text reprezentativ al primilor patru ori al ultimului să fi fost tradus. Exemplele se pot înmulți.

Comportamentul recuperativ, definitoriu pentru *«weltanschaung»*-ul pașoptist, a întîmpinat mari dificultăți: formatul redus al gazetelor, numărul mic de pagini, lipsa colaboratorilor, penuria financiară cronică, cenzura, dar poate că, nu în mai mică măsură, gustul rudimentar al publicului, care acționa ca o frînă, blocînd inițiativele prea cutezătoare. De aceea, îndrumătorii au fost obligați adesea să dea prevalență utilului asupra esteticului, conjuncturii de moment asupra strategiei de perspectivă, textelor de inițiere și popularizare asupra scrierilor mai ambițioase, cu veleități savante. Confruntați cu o situație pe care am numit-o a *«începutului de drum»*, ei au fost constrînși să-și modereze obiectivele, adaptîndu-le la posibilități. Făcînd concesii cînd nu mai aveau încotro, s-au străduit totuși să mențină un echilibru plauzibil, deși fragil, între ceea ce voiau și ceea ce se putea, nerenunțînd în fapt niciodată la politica de culturalizare calitativă.

b) Cea de-a doua cale de penetrație a ideilor și operelor germane în circuitul cultural românesc este tocmai cea pe care o comandă cererea publicului și nu opțiunile îndrumătorilor. În această perspectivă, legată de extinderea relațiilor de piață în producerea și difuzarea cărții, opera străină devine o marfă, fiind importată în măsura în care satisface (sau i se atribuie prezumtiv calitatea de a satisface) gustul consumatorilor. Cum cititorul de la jumătatea secolului trecut se afla într-o fază de alfabetizare literară, nu e greu de înțeles că alinierea ofertei la cerere se făcea de obicei în jos, în direcția a ceea ce se numește azi *«trivial literatur»* sau *«presse du coeur»*. Pînă la revoluția de la 1848, cînd cărturarii luminiști tutelează mișcarea culturală, procesul e relativ stăpînit. El se manifestă totuși (și e tolerat) în anumite sectoare, de preferință altora, de pildă în teatru.

Datorită caracterului de spectacol al performării, investițiilor materiale reclamate de punerea în scenă și exiguității publicului, e evident că directorii de trupe trebuiau să țină foarte atent seama de dorințele plătitorilor de bilete. De-aci, în pofida apelurilor repetate ale îndrumătorilor la un repertoriu de înaltă ținută, moralizator și eroic, locul preponderent pe care ei îl acordă farsei, comediei, vodevilului și melodramei, predilecția pentru piese accesibile, divertisante, fără probleme, amestecînd senzationalul cu hazul și cu sentimentalismul siropos. Principalul furnizor al acestei literaturi de destindere și amuzament era desigur Parisul. Uneori totuși din motive de modă sau din cine știe ce oportunități locale, se recurgea la surse germane. Un exemplu foarte concludent e al lui August von Kotzebue, ale cărui drame de familie, înduioșătoare, fuseseră jucate la teatrul din Weimar, sub directoratul lui Goethe, și obținuseră un succes european de lacrimi pînă pe la 1820. În Țările Române, voga lui Kotzebue a întîrziat cu două, trei decenii asupra Europei, coincizînd — surprinzător — cu un moment de efervescență revoluționară; dar ea e de-a dreptul excepțională, dacă ținem seama că pînă pînă la 1848 i s-au tradus 13 titluri, dintre care 11 tipărite, în vreme ce din Molière — clasicul cel mai jucat pe scenele din Principate — s-au tradus și publicat în același răstimp doar 14 piese[6].

Alt caz interesant, de astădată din domeniul presei periodice, e al revistei *Mozaicul*, apărută la Craiova în 1838—1839, sub conducerea lui C. Lecca, originar

[6] G. Bogdan-Duică, *Traducătorii români ai lui August von Kotzebue*, în *Omagiu lui Titu Maiorescu*, București, 1900.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din Brașov și știind bine nemțește (învățase într-un gimnaziu săsesc): revista cuprindea numeroase traduceri din publicațiile germane, îndeosebi nuvele și povestiri unse cu toate alifiile romantismului de duzină; de semnalat totuși, printre ele, primele tălmăciri românești din E. T. A. Hoffmann.

c) Cel de-al treilea tip de comportament față de cultura germană e al convocării ei ca antidot. Ea e anume chemată să contrabalanseze orientarea spre Franța, care în ochii unor luminiști moderați, dornici de reforme prudente, în nici un caz de agitații revoluționare, luase proporții îngrijorătoare după 1821; ei deplîngeau radicalismul ideologic francez fiindcă propaga spiritul de subversiune și frivolitatea modelor Parisului, contribuia la stricarea moravurilor și destrămarea raporturilor sociale. Și cum imaginea în circulație despre patria lui Kant și Goethe, furnizată clientelei intelectuale din Principate într-o măsură importantă, dar desigur greu de evaluat, de D-na de Staël, era din cele mai ademenitoare (un popor pacific, mari îndemînări în arte și meșteșuguri, spirite metodice și inimi sensibile), unii cărturari au început să recomande modelul german, opunîndu-l celui francez. Foarte instructiv în acest sens e cazul marelui boier C. Conachi, exponent, în aparență, al luminilor franceze, din care a tradus și a prelucrat abundent, care nu știa nemțește și care totuși, în 1837, cînd avea 60 de ani, a luat atitudine netă în favoarea culturii germane. Într-o scrisoare despre reorganizarea învățămîntului din Moldova, el declara: *«Ceea ce privește la propunerea: în care din limbile străine să se învețe literatura? zic în limba acei nații la care civilizația se vede în moral și în fapte, iar nu în spulberul ideilor; zic a unui neam pacinic și netulburător, care mi se pare a fi limba nemțească și carea ca o megieșită și împreunată ar înlesni toate împărtășirile negutitorești și moralicești, totodată fiind și bogată și avutoare de toate înscrisurile vechi și nouă»* [7].

Nu mai puțin semnificativ pentru rezistența opusă ideilor franceze e fulminantul articol al lui I. Maiorescu, din 1837, retractat în urmă datorită protestelor stîrnite printre colegii săi de la Sf. Sava. Imitînd fără discernămînt și în proporție de masă modelele franceze, cultura română — susținea Maiorescu — se îndrumă într-o direcție falsă, pe care el o caracteriza drept «mască fără creieri», formulă ce anticipă cu 4 decenii memorabila sintagmă «forma fără fond», lansată de fiul său, Titu, pontificele Junimii. Profesorul transilvănean denunța în termeni vehemenți primejdia: *«Un materialism gros s-a lăsat ca un nor greu pe Țara românească. De unde? Din Galia (Franța). O beletristică lunecoasă amăgește mai pe toți. De unde? Din materialismul franțuzesc. O ușurătate, o nestatornicie, o procopsință superficială. De unde? Din beletristica franțuzească»* (*Foaie literară*, 1838, 16). Maiorescu nu propunea o alternativă, deși o sugera. Dar unul dintre cei ce i-au dat replica (N. Rucăreanu) dezvăluie subtextul: în chestiune era nici mai mult, nici mai puțin decît postularea altui model cultural: *«Slavă Domnului că nu domnește trebuința sau nevoia nemțomaniei! Cu cît această galomanie i se pare cuiva că ne aduce la rătăcire, cu atîta mai mult ea contribuie spre literatura noastră»* (*Foaie literară*, 1838, 19) [8].

Dincolo de munți, într-un climat mai puțin pasional și într-o atmosferă foarte reticentă față de ideile franceze, G. Barițiu nu ezita să-și exprime clar predilecția: prefera literatura germană pentru că *«face un ce întreg, de care nu mai avem pilde nici măcar în vechime»* (*Foaie literară*, 1838, 16). *Clasicii francezi* — explica el — au avut o concepție elitistă, deviza lor fiind: *«Etudiez la cour et connaissez la ville»*, pe cînd clasicii germani, ca și cei greco-latini, au militat pentru desăvîrșirea morală a individului, în spiritul armoniei și al eticii adevărului. Ei s-au străduit *«a face pe om cunoscut mai de aproape cu firea sa»* (*idem*). Cît privește ideologia politică, Barițiu pare a împărtăși la început opiniile lui Maiorescu, cu excepția tonului, în cazul său mai puțin agresiv: *«Cele mai multe idei venite nouă de la franțuzi sînt vrednice de o publică și generală osîndire și alungare din mijlocul nostru»* (*Foaie pentru minte...*, 1844, p. 50). Trebuie spus însă că, pe măsură ce lupta românilor ardeleni pentru dobîndirea concivilității și a drepturilor naționale se va radicaliza, atitudinea față de Franța va deveni și ea tot mai pozitivă.

d) Cel de-al patrulea tip de utilizare a modelelor germane, pe care l-am numit al «aliantei», cu un cuvînt folosit de Tudor Vianu, se bazează pe afinități. Dacă

[7] Costache Conachi, *Scrieri alese*, ed. Ecaterina și Al. Teodorescu, București, 1963, p. 299—300.

[8] Asupra disputei produsă prin diatriba lui I. Maiorescu: V. A. Urechia, *Un episod din istoria culturii noastre*, în *Convorbiri literare*, 1891, nr. 6; Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972, p. 682—684.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

orice raport instituit cu o sursă străină implică o disponibilitate a receptorului, o anumită aptitudine la deschidere, în relațiile de «alianță» afinitățile sînt cu mult mai puternice, chiar dacă sub o formă inexplicitată. Problema care se pune în acest caz e nu numai de a descifra mesajul, ci și de a-l prelua, integrîndu-l structurii receptorului. Acesta din urmă execută o «lectură» selectivă (în sensul că adoptă anumite sugestii și refuză altele), dar, în același timp, operează grație prezenței manifeste sau ascunse a afinităților, o «asimilare», cu alte cuvinte o încorporare de substanță, reactivîndu-și propriile mecanisme intelectuale și afective de adîncime. Tocmai acest proces complex prin care receptorul se investește în obiectul care-l incită, spre a-l modifica, modificîndu-se astfel pe sine, constituie ceea ce obișnuit numim «influență». Între toate tipurile de utilizare a modelelor străine, comportamentele de «alianță» (sau de «influență» — în sensul precizat) sînt singurele autentic productive, capabile să participe ori să declanșeze catalitic creația de valori. De aceea, vom și stărui mai mult asupra lor.

Paul CORNEA

«HAIDUCUL» ÎN LITERATURILE SUD-EST EUROPENE

Ca formă de luptă socială și antiotomană *h a i d u c i a* este fără-ndoială un fenomen tipic al întîrziatei medievalități sud-est europene. Reflexele sale în folclor și literatura cultă îi probează geografia întinsă și însemnătatea pentru mentalul colectiv din această zonă. Dacă primele semne le întîlnim încă din veacul al XV-lea, ele vor fi înregistrate pînă tîrziu, în pragul secolului nostru. Haiducia, se spune într-unul dintre puținele studii consacrate problemei, *«nu a fost niciodată lichidată pînă ce nu s-a stins singură, dispărînd obiectivul principal al luptei ei»* [1]. Cristalizarea tipologică la nivelul formelor literare va avea loc însă abia în veacurile XVII și XVIII, în cadrul economic și politic al Imperiului Otoman atins de o maladie incurabilă. Adevărat *picaro*, și reeditîndu-l pe *cavalerul* de altădată, *haiducul* concretizează un model de realizare umană. El și *dragomanul*, observa Virgil Cândea, *«sînt deopotrivă născuți din structuri în descompunere și situați prin funcția, idealurile și activitățile lor mai presus de aceste structuri»* [2]. De aici desigur *i s t o r i c i t a t e a* exemplară a haiducului, precum și — în ordine estetică — ilustrarea sa de către imaginarul sud-estic și din centrul european. Stara-Planina (Bulgaria), Olimpul (Grecia), Romania (Bosnia), codrul românesc și litoralul adriatic sau egeic localizează o adevărată instituție feudală organizată după sistemul căpităniilor. Avînd în comun atitudinea vindicativă și sfîrșitul deobicei tragic, *uscocii* din Adriatica, *haiducii* din Balcani și Carpați, *clefții* sau *palicarii* din Grecia precipită într-un *t i p* reprezentativ universalizat de folclorul subcontinental. Prezența sa efectivă la sud ca și la nord de Dunăre implică însă cîteva delimitări esențiale, credem, pentru înțelegerea diferențiatului său destin literar. Să observăm, mai întîi, că în ambele arii se admite continuitatea dintre *păstorie* și *haiducie*, ultimul fenomen devenind, după Octavian Buhociu, expresia *«saltului în istorie»* și soluția unei *«crize existențiale»*. Or, Ov. Densusianu demonstrase deja că haiducul era adeseori un cioban revoltat, ceea ce ar putea explica numeroasele interferențe dintre lirica păstorească și cea haiducească. Reprezentînd un stadiu mai evoluat *haiducul* coexistă cu *păstorul* dar și cu *hoțomanul* în sudul Dunării. E adevărat că și la noi *«relația cioban-haiduci-hoți avea în ea ambiguitatea timpurilor moderne de pe la 1900»* [3], deși versul *«Nu sînt hoț, ci sînt haiduc»*, culeș de Gr. Tocilescu deosebește, oarecum etic, două categorii de luptători. Astfel, hoțomanii ar fi *«cei care au haiducit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Între*

[1] S. Iancovici, *Haiducia în Balcani, formă de luptă socială și antiotomană*, în *Studii și articole de istorie*, 1964, vol. 6, p. 59—60 ; cf. și Tr. Ionescu-Nișcov, *Haiducia și cîntecele haiducești*, în *Revista de folclor*, an III, 1959, nr. 2.

[2] Virgil Cândea, *Intelectualul sud-est european în secolul al XVII-lea*, în *Raționea dominantă*, Editura Dacia, 1979, p. 295 și 296.

[3] Oct. Buhociu, *Folclorul de iarnă, zorile și poezia păstorească*, Minerva, București, 1979, p. 280 și p. 320—321.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ei și ceilalți haiduci, deveniți figuri legendare, se află o considerabilă distanță temporală», crede Miha. Coman căutînd paradigma haiducului în «*complexul mitologic al războinicului*»[4]. Sudul Dunării va cunoaște, în perimetrul bulgar mai ales, mișcarea *cirjaliilor*, adică a turcilor răzvrătiți împotriva puterii centrale a Imperiului condus de Selim al III-lea (1789—1807). Pătrunzînd, și în literatura despre jertfa creatoare, *cirjaliul* e asimilat de *haiduc* mai intîi sub forma degradată de hoț, ca într-una din *Legendele din Satra-Planina* ale lui Iordan Iovkov. Faptul că Principatele servesc drept punct de sprijin pentru inițiativele haiducești din Balcani, consolidarea apoi a spiritului antiotoman ca parte integrantă din *balcanitate* nu ostompează totuși funcția întrucîtva deosebită a haiducului din cele două arii. În Principate rolul său e unul preponderent social, în timp ce în Peninsulă haiducia are o funcționalitate social-politică și națională. Lupta de eliberare națională a popoarelor de-aici lărgește considerabil portretul haiducului la care aderă, ca în Bulgaria, *intelectualul*. De altfel transformarea haiduciei în mișcare politică caracterizează aproape întregul veac trecut începînd, de pildă, cu pregătirea răscoalei anti-otomane (1808—1813) de către fostul haiduc Karagheorghe, continuînd cu mișcarea de eliberare a grecilor (1821—1829), unde îl întîlnim pe Theordor Colcotronis și culminînd cu perioada 1877—1878, cînd cetele haiducești se integrează în războiul de eliberare al bulgarilor. Să amintim că în 1867 Gheorghi Rakovski alcătuise deja statutul scris al haiducului : «*Vom reînvia Bulgaria nu ca haiduci, ci ca răsculați*», scria el, pentru ca Hristo Botev să vadă în emigrantul politic bulgar «*un legitim moștenitor al haiducului clasic*». Menținerea, pînă tîrziu în Balcani, a sistemului otoman opresiv explică prezența haiducului ca necesitate socială istorică, precum și *ponderea — mult mai mare aici decît pe teritoriul românesc — a tipului literar*. Dacă eposul folcloric desăvîrșise procesul de abstragere al cutărui haiduc într-un model de conduită umană, e la fel de adevărat că balada haiducească — crescută din mentalitatea medievală a acestui spațiu — îl și fixează la intersecția *istoricului* cu *naționalul*, înfirmîndu-se astfel părerea lui D. Caracostea din *Balada zisă istorică*. Era normal deci ca *tipul*, generalizat și văzut deobicei pe linie *eroică*, să fie circumscris de *subiecte* diferite, după cum variat se dovedea impactul cu forța otomană sau cu reprezentanții categoriilor sociale opuse. Alcătuind «*morfologia tematică a cîntecului nostru haiducesc*» Adrian Fochi distinge doar patru situații regăsibile și la sud de Dunăre, anume «*fata care devine haiduc*», «*sluga devine haiduc*», «*spargerea cetei de haiduci*» și «*mama haiducului*»[5]. Numărul lor redus, trimițînd la planul «*familiei patriarhale*» și mai puțin la viața feudală probează vîrsta mai recentă a *baladei haiducești*, calchiată uneori — ca la greci și sîrbi — pe ciclul vechilor «*cîntece de viteje*». Or, tocmai *istoricitatea* ridicată a speciei poate fi considerată un *invariant* sud-est european, fie că urmărim traseul de *picaro* al lui Nicu Ceara (Nicoțaras) sau al lui Velcu prin mai multe țări, fie că înregistrăm reflexul diferit al aceleiași isprăvi vitejești. Iată-l pe *Andruțu*, tradus din limba greacă și reprodus de Tache Papahagi în valoroasele sale *Paralele folclorice* : «În Liacura, Levadia, la Kiona din Solona / și la Bardușea naltă cea plină de prăpăstii, / sosit-a haiducimea condusă de-Andruțci...»[6] etc. Folclorul albanez îl reține, ca în *Cîntecul lui Marco-Boceari Sulioti* : «Andrutzo în Levadhia / A strigat Elefteria ! / La geamii focul punînd, / Sînge de păgîn vărsînd»[7]. Haiducul sîrb Velcu Petrovič pătrunde în poezia bulgară sub numele de Velko și alături de «Miloș, frate de cruce». În ambele contexte memoria creatorului anonim reține sfîrșitul său tragic, el fiind cîntat și în versuri românești, asemănătoare pe alocuri cu cele din balada lui Ianeu Jianu : «Pasmangiu [Pasvantoglu — n.ns.] s-a jurat, [...] unde-o prinde moș bătrîn, / Să-l pună să pască fîn / Aiduc Velcu s-a jurat : / Unde-l prinde îl va tăia»[8]. Reflectînd evenimente consemnate de istoria mediuvală, balada dezbate de asemenea și relația, uneori contradictorie, dintre *păstor* și *haiduc*,

[4] Mihai Coman, *Model eroic în balada haiducească*, în *Izvoare mitice*, Ed. Minerva, p. 153.

[5] Adrian Fochi, *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești*, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 37, 54, 219, 232, 234, unde reia concluziile expuse în cadrul Colocviului Internațional de folclor despre *Cîntecul haiducesc în sud-estul Europei*, Cepelare-Bulgaria, 1972, 22—24 sept.

[6] Tache Papahagi, *Paralele folclorice*, Editura Minerva, București, 1970, p. 90.

[7] *Folclor albanez. Cetatea Rozafat*, Editura Minerva, București, 1974, p. 26.

[8] M. Milicevič, *Kneževina Srbija (Principatul Serbiei)*, p. 1009 apud G. I. Gîrleanu, *Haiducie și haiduci*, E.E.R., București, 1969, p. 99.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ultimul considerat și în ipostaza mai puțin eroică de *hoț*. Ovid Densusianu citează exemple semnificative din folclorul românesc și aromân (după culegerea lui Pericle Papahagi)[9], după cum antologiile de literatură populară greacă ale lui Passow (1860) și Politis (1925) consemnează apelativul *fur* pentru haiduci ca Nicu Ceara, Vlahu-Tănase, Andruțu etc. Coabitarea *păstorului* cu *haiducul* indică, dacă nu un strat de vechime, cum sîntem tentați să credem, cel puțin niște condiții etno-sociale specifice, care au determinat — la noi și la aromâni — convergența cîntecului păstoresc cu cel haiducesc. În eposul grecesc în schimb tradiția akritică marchează puternic balada despre palicar sau kleft. Faptele *armatolilor* (schivalînd cu «milițiile haiducești» de la noi) au în comun cu acelea, mai vechi, ale akriților caracterul eroic. La fel se întîmplă și la albanezi unde un model mai apropiat, Skanderbeg, influențează portretizarea unor haiduci, precum Ceauș Prifti sau Ghika Than Borsioti. *Junake* sau «cîntecul de vitejie» sîrbesc impregnează și el producția populară despre haiduci, deși celebrul Vuk Stefanovič Karagič — fost consilier al lui Velcu Petrovič — îi va acorda, în antologia sa, un statut autonom, de *ciclu*, adică alături de acela închinat bătăliei de la Kossovo sau lui Marko Kraljevič. Mai complexă este figura haiducului în folclorul bulgăresc, ce îmbină adeseori *caracterul preponderent epic* al creației balcanice (grecești în special) cu acela *precumpănitor liric*, al producției românești. Această deosebire reală îl conduce pe Tache Papahagi la o delimitare excesivă, după opinia noastră, a celor două arii. *«Aclimatizată în sufletul poporului dacoromân»* (deși Densusianu arătase *continuitatea* dintre păstorie și haiducie), haiducia, conchide Papahagi, *«nu poate armoniza cu pasivitatea resemnată ce caracterizează sufletul daco-român»*[10]. Folclorul exprimă, e adevărat, certe diferențieri temperamentale și de comportament (trăsătura, de pildă, național-patriotică și ofensivă a grecilor[11]), el continuă și restructurează însă o anumită tradiție estetică doar în funcție de stimulii social-istorici, proprii poporului respectiv. *Capidanul Nacea*, cunoscut *fur* aromân este cîntat și ca *armatol*, lupta antiotomană a acestuia din urmă o amintește pe aceea purtată de *akrit* împotriva sarazinilor, poezia veche eroică o influențează firesc pe aceea mai nouă, ce glorifică pe *haiduc*. Urme din ciclul akritic s-au descoperit astfel și la noi : *Pătru haiducul* are elemente regăsibile în balada sud-slavă *Marko ucide pe Muso Kesedžia*, în timp ce *Roman Copilul* ne trimite la versiunea greacă *Vlahul cel Mic*, tradusă de către Tache Papahagi, sau la o baladă asemănătoare albaneză[12]. Crezînd că împrejurările veacului al XVIII-lea alimentează «ciclul haiducesc», Nicolae Iorga îl pune în relație cu faza eroică, a baladei vitejești, căreia i-ar succede, de unde opinia — la fel de eronată — că lirica haiducească indică «democratizarea baladei» noastre tratată în dependență de cea sîrbă[13]. Cercetări ulterioare au dovedit că în spațiul românesc «cîntecele haiducești» nu formează totuși un ciclu coerent ; tipul e redus adesea la o «voce» lirică, chiar dacă bogată în nuanțe, datorită probabil substratului mioritic și păstoresc ce cristalizează de astă dată într-un mare ciclu epic. Pe de altă parte nume, motive și structuri narative comune celor două arii ne facilitează extragerea, împreună cu Pompiliu Eliade, a liniilor ce alcătuiesc portretul, cu valoare de model, al haiducului : *«Aucun ne présente une individualité distincte. Tous se moquent de la „potera", qu'ils attendent en dormant ou en faisant l'amour, et dont ils triomphent toujours ; ils ont toutes les chances, tous les succes d'amour, — ils ne s'attaquent jamais aux pauvres, dont ils sont, au contraire, les vengeurs, et qu'ils secourent ; aussi le peuple s'apitoite-t-il sur leurs échecs et sur leur fin, qui est presque toujours misérable»*[14]

Dacă figura schițată mai sus rămîne, în mare, aceeași, prelungirea — în perimetrul balcanic — a haiduciei ca mișcare politică explică bogata reprezentare a tipului în imaginarul folcloric, spre deosebire de ținuturile carpatice, unde epoca Regulamentelor Organice consemnează ultimele chipuri de haiduci (Tunsu, Grozea,

[9] Ovid Densusianu, *Ciobănia și haiducia*, în *Viața păstorească în poezia noastră populară*, E.P.L., București, 1966, p. 333—359.

[10] Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, E.P.L., 1967, p. 217 și 414. Savantul preia și acceptă de altfel demonstrația lui Densusianu cu privire la relația dintre *păstorie* și *haiducie* (p. 406—407).

[11] Tache Papahagi, *Paralele folclorice*, ed. cit., p. 7.

[12] Cf. Adrian Fochi, *Coordonate*..., ed. cit., p. 101—104 și 108—111 și Tache Papahagi, *Paralele*..., ed. cit., p. 122—126.

[13] O discuție critică asupra «ciclurilor» propuse de Nicolae Iorga în D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, E.P.L., București, 1969, vol. II, p. 299 și urm.

[14] Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit publique en Roumanie*, Paris, 1898, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ion ăl Mare etc.). Or, *aceeași diferență de amplitudine și semnificație se perpetuează, cum vom vedea, în literaturile sud-est europene*. Într-adevăr, scriitorul de aici respectă — sub raportul viziunii generale — cadrul folcloric național. Nici nu putea să procedeze altfel de vreme ce : *a.* medievalitatea evocată se găsește foarte apropiată, ca timp, în sud-est, iar *b.* modelul folcloric are o funcționalitate indiscutabilă și după instituționalizarea, tardivă, a culturii scrise. Romanul, nuvela, povestirea, poezia sau formele dramatice reiterează astfel *tipul* consacrat deja de poezia populară. Sporul adus constă în *accentuarea condiției sale tragice* precum și în tentativa, vizibilă în toate aceste literaturi, de a-l considera *un erou de epopee modernă*. Haiducul intră în țesătura *romanului istoric* ce are tocmai funcția de a resuscita epopeicul.

Să observăm deocamdată că examinarea literaturilor naționale despre haiduc validează același principiu concretizat în folclor. Anume, tipul literar e cu atît mai bine structurat cu cît fenomenul haiduciei a cunoscut o răspîndire și o durată mai mare. Așa este cazul, exemplar, al literaturilor bulgară și greacă ; pentru scriitorul român în schimb haiducul e o apariție mai curînd accidentală legată, în primele decenii ale veacului XX, de apetitul pentru senzațional al cititorului nostru. Turcia, ca să dăm un exemplu oarecum lateral, elaborează (nu întîmplător !) abia după deceniul al cincilea o operă remarcabilă : romanul lui Yaşar Kemal, *Inăje Mehmed, haiducul* atestă prelungirea haiduciei pînă în jurul anilor 1930 în provincia munților Taurus, ce trăia încă în plin regim feudal, cu toate reformele lui Kemal Atatürk.

Lirice sau epice, prelucrările culte trimit în continuare la toposurile spațiale fundamentale, cu care ne-a obișnuit folclorul : *muntele* (Bulgaria, Albania), *muntele* și *marea* (Grecia, Iugoslavia), *codrul* (România). Trăsătura comună a operelor vertebrate de prezența haiducului este fără-ndoială *prezentarea sa într-o culoare romantică*. Mai mult, majoritatea scrierilor apar în epoca de emergență a romantismului ce se întîlnea, ca la greci de pildă, cu ideea de renaștere națională. Haiducul e glorificat deobicei liric, fiind învestit cu o *valoare simbolică* prin intermediul poemului de amplă respirație. *«Adevărații palicari nu fură și nu jefuiesc»*, scrie Stefanos Canellos, întîlnindu-se cu versul popular românesc citat mai sus *(«Nu sînt hoț, ci sînt haiduc»)*. Tonul patetic și profetic caracterizează acest prim moment de ecloziune a literaturii despre haiducul asimilat, cum spuneam, de 1821, sau de revolta de la 1876. În el scriitorul proiectează de fapt aspirația la libertate națională, ceea ce explică transferul de semnificație asupra geografiei : *«Ca un haiduc Balcanul se înalță / Și zarea o scrutează dus pe gînduri»*, citim în *Cîntecul însingerat* al lui Pencio Slaveikov. Grecul Spyridonos Trikupis publică poemul, semnificativ intitulat *Poporul, poem Kleftic*, la fel de mobilizator ca versurile byroniene ale lui Dyonissos Solomos din *Lambros* sau *Missolonghi*. Activismul haiducului e motivat mai ales social în literatura română : *«Și dacă întîmplările îl aduc a se face votnicel cu tăiușul de oțel, el nu merge în haiducie numai pentru dorința de a cîștiga bani, ci pentru că simte în sineși un îndemn neînvins către o viață de luptă și o ură neîmpăcată împotriva ciocoilor»* [15]. Alecsandri exemplifică de altfel cu poemul *Groza* ce, alături de *Badea haiducul* sau *Tunsu ăl mic* semnate de G. Baronzi, respectiv Al. Depărățeanu, se confundă apropape cu tiparul popular prin versificație și linearitatea portretului. Pretutindeni însă *tragicul dimensionează simbolul*, accentuîndu-se în acest mod vizionarismul romantic. «Galbîn ca făclia de ceară / Ce-aproape-i ardea, / Pe-o scîndură veche aruncat afară, / De somnul cel vecinic Groz-acum tăcea» *(Groza)*. Sfîrșitul tragic și, corelativ, motivul *mormîntului* devin prezențe covîrșitoare împingînd la limită patosul romantic. Poemele lui Branko Radičevič *(Mormîntul haiducului)* sau Djura Jakšič *(Mireasa lui Bajo Pivljanin)*, la care am adăuga creația lui Demosthene Valvanis *(Mormîntul kleftului)* ne restituie o atmosferă de exaltări normale pentru această perioadă de succesive renașteri naționale [16]. Poezii remarcabile semnează, în Bulgaria, Hristo Botev. Poemul în metru popular *(Haiducii)* sau evocarea epică se centrează pe același suflu *eroic* : «Acolo-n Balcani, / Flăcăul se zbate în sînge. / Și soarele-l arde pe-ncinși bolovani. / Și lupul blînd rana i-o linge» *(Hagi Dimităr)*. Frecvența,

[15] V. Alecsandri, *Românii și poezia lor*, în *Proză*, București, 1876, p. 161.
[16] *Cf.* Miodrag Stojanović, *The motive of hayduk in servian and modern greek poetry*, comunicare ținută la cel de-al III-lea Congres Internațional de Studii Sud-Est europene, București, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și la bulgari, a «cîntecului haiducesc» (semnat de Peio K. Iavorov. Hristo Botev etc.) sugerează paralelisme și convergențe cu lirica nord-dunăreană. Iată, de pildă, ciclul *Haiducilor* lui Pencio Slaveikov : «Înfrînți, răniți, supuși durerii / Merg trei haiduci. în faptul serii, / Sub piscuri goale și cărunte / Pe-nguste cărărui de munte [...] Viteze suflete-așadară. — Cu vălul morții se-mbătară / Dar lupii ies din grote crunte / Pe drumul vremilor de munte» [17]. Plasarea în peisajul montan, *monumentalitatea «celor trei»*, *în sfîrșit, ritmul legănat și motivul drumu'ui trimit* la *Doina* lui Șt. O Iosif : «Se duc uitați / Cei trei fîrtați. / Săltînd în șa / Plutind așa. / Ca trei stafii...». *Muntele* ocrotește haiducul sau îi regizează sfîrșitul perpetuîndu-i în același timp memoria. «*Casa noastră-i muntile*», sună un refren aromânesc pregătind parcă antropomorfizarea acestuia la Pencio Slaveikov sau la Branko Radičevič (în poemul *Haiducul*).

Prima jumătate din secolul nostru circumscrie o altă vîrstă în literatura despre haiduci. Sensibilitatea romantică se păstrează, decantată în forme artistice superioare la un Iordan Iovkov sau Mihail Sadoveanu. În plus, *angajării directe* de pînă acum, exprimată deobicei liric, îi ia locul *evocarea* narativă. Interesul scriitorului se deplasează de la funcția preponderent simbolică la una *tipologică* prin excelență. În cadrul fixat de sensibilitatea romantic-folclorică se reconstituie *personajul complex* și *evenimentele* petrecute aievea. Patosul acompaniază firesc efortul de obiectivare ce caracterizează proza. Romanele lui Andreas Karkavitzas *(Haiducul)*, Stratis Myrivilis *(Vasili Albanezul)*, Kostis Bastias *(Minas răzvrătitul)*, Orlin Vasiliev *(Haiducul)* rămîn definitorii tocmai prin voința de a fixa un timp revolut, resimțit ca atare. De aici desigur accentul pe amănuntul etnografic și *portretul de gen*, regăsibil în diverse structuri narative. Iată-l pe Strahil, cu «*poturi cenușii din postav, strînși pe pulpe și împodobiți cu fireturi și găitane, pieptare croite tot din postav, albastre în spate și cusute cu fir de aur în față, iar sub pieptare — șerpare late*» [18]. Sau pe Miluș al lui moș Rusi, «*îmbrăcat în straie haiducești, cu obiele albe pînă la genunchi, legate cu nojițe negre încrucișate unele peste altele. Pe căciula lui lucea leul* (vechea stemă a Bulgariei) — n. ns.), *în mînă ținea sabia*» [19]. O asemenea *pittura* vie colorată este prezentarea, de către Emanoil Bucuța, a haiducului macedonean Apostol Doda : «*Picioarele lui lungi, întinse sub masă, mișcau, pe cînd vorbea, ca din clopoței fără sunet, din iminei negri foarte aduși, cu ciucuri mari de ață în vîrf. O mînă se oprise pe mătănii, iar alta căuta ceva în seleaf...*». Descriptivismul, vizualismul excesiv unifică toate aceste portrete, cum anticipam altădată, printr-un forțat proces de exotizare. Același aer exotic impregnează epica albanezilor Sotir Andoni *(Ligos Dodani)* sau J. Xoxa *(Căpitanul)*, datorat, în parte, și intrigii erotice menită să îmblînzească figura aspră a haiducului [20]. Fiorul poetic al frumoaselor *Legende din Stara-Planina* îi schițează în schimb — împletindu-se cu senzaționalul — proiecția epopeică. *Sibil, Miluș* din *Capete de viteji*, celebrul *Inge* sau fostul haiduc *Krainalia*, care moare *în poiana Iglikăi* aldinesc, sub o formă sau alta, fețele paradigmei descrisă de Pompiliu Eliade. Ele sînt înfățișate mai mult sau mai puțin romantic, așa cum procedează Sadoveanu în *Cozma Răcoare* sau în *Județ al sărmanilor*. Dimensiunea etică, tragicul condiției sale motivat în primul rînd social (de unde ridicarea, literar vorbind, la rangul de *tip* al țărănimii răzvrătite), în sfîrșit, culoarea romantică îl particularizează în galeria personajului literar sud-est european. Neliniștit, ducînd o existență de *picaro* pe potecile muntelui sau la țărmul mării haiducul e surprins, obișnuit, în situații limită. Vocația pentru epic a sud-est europeanului își găsește aici o fericită ilustrare. Povestirea, nuvela și romanul îi rotunjesc imaginea prin atentă reconstituire. În același timp însă *haiducul evocat alunecă treptat spre mitul ce absoarbe — filtrată de opera cultă — legenda folclorică*. Tonul participativ, aproape clamat în veacul trecut, se resoarbe, se purifică în poezia reținută și profundă totodată din fraza lui Sadoveanu sau Iovkov. *Obiectivarea*

[17] Cf. în ordine *Poeți bulgari clasici și contemporani*, în rom. de V. Tulbure, Editura Tineretului, 1962, p. 23—33 ; *Antologie de poezie bulgară de la începuturi pînă azi*, Minerva, 1977, p. 151—152 ; Pencio Slaveikov, *Versuri alese*, în rom. de V. Tulbure, E.P.L.U., București, 1967, p. 29—34.

[18] Orlin Vasiliev. *Haiducul*, în rom. de Tiberiu Iovan, Univers, Buc., 1970, p. 11.

[19] Iordan Iovkov, *Legende din Stara-Planina*, trad. și cuvînt înainte de C-tin Velichi, E.L.U., București, 1966, p. 90.

[20] Cf. Bihiku Koço, *Brève histoire de la littérature albanaise*, Editions «Naïm Frashëri», Tirana, 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

românească acompaniază tentativa de *mitizare*, evidentă mai cu seamă în literatura noastră. Am putea spune că scriitorul român «fixează» imaginea haiducului mai mult liric și mai puțin epic, comparativ cu ponderea mare a *tipului* în operele sud-slave. Sămănătorismul, în vogă la începutul secolului, facilitează proliferarea literaturii cu haiduci pe două coordonate. Poezia amintitului Șt. O. Iosif o inaugurează pe prima, în pofida contaminării masive de la formele populare în *Cîntec vechi* sau *Pintea*[21]. Poemul *Somnul lui Corbea* păstrează imaginea consacrată, monumentală : «Doarme uriașul, răsturnat pe spate, / Ferecat în lanțuri pline de lăcate / Barba-l învăleșe ca un strat de iarbă / Viperi și șopîrle i-au clocit în barbă.. // Și-nchisoarea-i largă de-ar cuprinde-o țară. / Totuși lui i-atîrnă picioarele afară. // Ba mai pe-ndelete dacă s-ar întinde / Două țări alături ar putea cuprinde...». Se insinuează însă atmosfera ușor elegiacă, haiducul rătăcește într-un «halo» de singurătate : «Lumina aurie se cerne printre cetini. / Trecînd ușor, ca o nălucă, în zarea de apus, / Haiducul rătăcește, cu flinta-n spate, dus...» *(Haiducul)*. Drum îndreptat spre un «hău de vremuri», de unde V. Voiculescu îl recuperează : «Așa, crunt, pe murgul la mers legănat, / Cîntîndu-și aleanul cu viers trăgănat. Din hăul de vremuri, ca dintr-un noian, / Adesea-mi răsare haiducul Stoian» *(Haiducul)*. Dar calea este fără de întoarcere, evocarea încercuindu-l pe haiducul care suferă, aidoma ciobanului mioritic, de aceeași «boală» fără leac : *dorul*. Poezia lui Blaga îi desăvîrșește zidirea în *m i t u l* spre care lirica noastră are, îndrăznesc să afirm, o aplecare firească : «S-a pierde în munte, s-a pierde. / Uitîndu-și de mumă și moarte. // S-a duce tot mai adînc pînă unde se-nchid toamna șerpii sub stîncă. / Va să desfereze duhul pădurii / și șipote negre cari cîntă // N-o să-l mai vadă nimeni cu anii. / Numai de sus pretutindeni l-a dovedit cu țipăt uliul / și buha cu scurte jelanii» *(Haiducul)*. Blaga încheie traseul pe care versul lui Șt. O. Iosif doar îl sugerase, la fel cum Sadoveanu subliniase — în poezia prozei sale — același circuit bănuit în fastul epic al *Legendelor din Stara-Planina*.

Cealaltă direcție satisface dorința de senzațional la cititorul român din primele decenii ale secolului. Ceea ce explică probabil cultivarea «teatrului cu haiduci», formulă utilizată încă de către B. P. Hasdeu în *Răzvan și Vidra* (1867) și repetată apoi în *Haiducii* (1947) prolificului Victor Eftimiu. Elementul surprinde împînzește pînă la saturație proza lui N. D. Popescu *(Tunsu, căpitan de haiduci)*, sau reconstituiri altfel oneste, precum *Haiducul* lui Bucura Dumbravă ori scenariile scrise mai tîrziu de către Eugen Barbu *(Vînzarea de frate)*. Nici unul dintre tîlharii amintite nu depășește media estetică (să nu spunem : subliteratura), ce caracterizează din păcate și ciclul în două volume al lui Panait Istrati. *Prezentarea haiducilor* (1925) și *Domnița din Snagov* (1926) au alcătuiri tezistă : *«Haiducul nu-i tîlhar. Ca toată lumea să fie bună, tot omul trebuie să fie haiduc»* etc. Structura decameronică nu le salvează de clișeele întîlnite la un N. D. Popescu, eșecul lor estetic — pe care l-am discutat în alt context — datorîndu-se, evident, și limitelor concepției scriitorului. Floarea Codrilor, Cosma, monahul Spilca, vătaful Movilă etc. devin robii propriei libertăți împinsă, deziderativ, în absolut. *Răspunsul unui haiduc* («m-am făcut haiduc ca să-i apăr pe robi»), capitol ce încheie *Prezentarea haiducilor*, nu schimbă tonul declarativ și nici romanțarea excesivă, în pofida dimensiunii mitic-simbolice a unui personaj ca Ieremia de exemplu. Aprecierea drastică a lui Mihai Ralea, că efectul general *«e mai degrabă de parodie eroicomică decît de severă epopee»*[22] e validată și de raportarea romanului istratian la epica — contemporană și similară tematic — din literaturile sud-est europene, bulgară și greacă în special. *Plusul pe care scriitorul nostru îl aduce este desigur fiorul liric și re-dimensionarea mitică a haiducului*. Parte integrantă din sfera *tipului tragic* (de astă dată puternic colorat social și național) *h a i d u c u l* constituie un termen de referință pentru studiul morfologic al formelor epice sud-est europene. Alături de figurile *înțeleptului* și *parvenitului* el consolidează *romanescul* și contribuie la întreținerea, în continuare, a *spiritului epopeic*.

Mircea MUTHU

[21] Cf. studiul lui G. Dăianu. *De la haiduc la cîntăreț*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an X, 1943, nr. 8, p. 395—408.
[22] Mihai Ralea, *Scrieri*, Minerva, București, 1977, vol. II, p. 429.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU

«...SCUZA NEPREVEDEREI PRIN BUDGET...»*

I

România
Inspectoratul şcolar
Circumscripţiune Iaşi
No 324

Iaşi, 15 dec. 875

Domnule Prefect,

D. Nicolae Habar, învăţătoriul din comuna Bîrzeştii pl. Stemnic, acel judeţ, este normalistul cel mai bun, care-a ieşit în anul şcolar 874/75 din institutul Vasilie-Lupul. Prezentîndu-se puţin mai tîrziu cu cererea sa, n-am putut să-l recomandez decît pentru singura şcoală de gradul I-iu, ce mai rămăsese vacantă, adică pentru cea din Bîrzeşti. Numitul s-a plîns însă în mai multe rînduri că administraţia comunală nu găseşte mijloace nici pentru a-i întreţine viaţa de toate zilele măcar.

Vă fac atent D-le Prefect, că salariele de la Stat se plătesc o dată la trilunie şi că prin urmare, dacă comuna nu avansează nimic învăţătoriului, acesta e neapărat redus de a muri de foame. Vă mai amintesc adresa mea No 293, în care am premis cuvintele că «învăţătorii rurali mai buni ar

* Editarea fragmentară a documentelor din diferite arhive privind activitatea lui Eminescu aduce mari prejudicii culturii naţionale cînd ele nu mai pot fi recuperate în integralitatea lor. Corespondenţa poetului cu Prefectura judeţului Vaslui din anii revizoratului şcolar este, poate, cea mai vitregită. Arhiva acestei instituţii a fost distrusă în cel de-al doilea război mondial şi s-au salvat, prin grija unor iubitori ai scrisului eminescian, după cîte ştim, numai două rapoarte, pe care le publicăm acum pentru prima dată. Primul raport nu este menţionat de editorii operei poetului. Cel de-al doilea raport este prezentat de I. Scurtu *(Scrieri politice şi literare*, Bucureşti, 1905, p. 268) cu o notă introductivă : «Nr. 325/75, *prefectului de Vaslui*. Tratează despre starea proastă a şcolii din Borosești, arătînd că primăria n-a vrut să cheltuiască pentru ea». Spre a ilustra această realitate se citează din raport un singur aliniat, pe care îl reproducem cu corp de literă diferit. Se cuvine observat, de asemenea, că editorul îşi ia libertatea să modernizeze textul eminescian. Sfîrşitul de frază : *«şi că o bună chizbuire uşor prevale cheltuieli estraordinare ale anului curent asupra veniturilor celui viitor»* devine : *«şi ca cu bună chibzuire cele cheltuite pe anul curent se pot uşor acoperi din veniturile anului viitor»*.

Eminescu a adresat Prefecturii de Vaslui cel puţin 35 de adrese şi rapoarte privind bunul mers al şcolii. Din aceste documente numai două sînt editate, după cîte ne dăm seama, integral (I. Scurtu, *op. cit.*, p. 264, 266). Este o adresă, nr. 293, la care trimite Eminescu în primul document pe care îl publicăm şi un raport în care îi atrage atenţia prefectului să controleze prevederile din bugetele comunelor privind şcolile. I. Scurtu mai rezumă un raport, probabil tot după metoda de mai sus, în care este vorba de «permutări» de şcoli *(op. cit.*, p. 264). Eminescu adresează şi Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trebui să simtă întotdeauna că ochiul administrației județene e-ndreptat asupra lor și a silințelor lor : de aceea trebuie ca prevederile bugetare comunale să li creeze mijloacele materiale pentru ca ei să poată îngriji în deplină liniște de îndatoririle lor». În acea adresă am citat ca recomandabil și pe învățătoriul Nicolae Habar. S-ar putea deci ca comuna să avanseze învățătoriului mijloacele de existență din prevederile anului viitoriu sau printr-un credit suplementar ; și aceasta e cu atît mai ușor cu cît comptabilitatea comunelor e mult mai simplă și mai ușor de supravăzut decît acelea ale administrațiilor centrale.

Revizor școlar
M. Eminescu

D-Sale
D-lui Prefect al Județului Vaslui

II

România
Inspectoratul școlar
Circumscripțiune Iași
No 325

Iași in 16 decemvrie 875

Domnule Prefect,

Normalistul I. Spiridon, numit învățătoriu în Borosăști prin ordinul Ministeriului No 7838, îmi comunică că pin-în ziua de azi școala din acea comună nu s-a deschis, de vreme ce primăria refuză de a-i da orișice ajutor. La revizia făcută în vara acestui an am constatat că în localul închiriat pentru primărie se află trei odăi goale, din cari una ușor s-ar fi putut ceda școalei. Și anume : o odaie în etagiul de sus mai greu de făcut accesibilă pentru școală, pentru c-ar cere oarecari cheltuieli de prefacere, dar totodată și cea mai bună ; alte două în eta-

Publice un raport, tot la 16 decembrie 1875, în care face vinovată Prefectura de aceste «permutări» fără consultarea revizorului școlar. Ministerul îi atrage atenția prefectului județului Vaslui să nu mai facă «permutări de școale de la un cătun la altul fără a cere mai întîi opiniunea revizorului». Prefectul răspunde printr-o telegramă : «Nu știu de ce se plînge Eminescu, ar face bine să se adreseze la mine înainte d-a se plînge, rog dă-i ordin să urmeze astfel, fiind mai regulat și mai practic».

Prefectul de Vaslui pune pe rapoartele lui Eminescu, pe care le publicăm, rezoluții ce nu aveau un caracter obligatoriu : «*Dechemvrie, 17/29. Se cuvine Consiliului permanent*» și «*1875. Decemvrie 20/1 ianuarie 1876. Se cuvine Comitetului permanent*». Prefectul întrunește Consiliul permanent la sfîrșitul lui decembrie 1875 și înscrie în bugetul celor două comune pe exercițiul anului următor, așa cum cerea Eminescu, sumele pentru localul de școală și plata învățătorului.

După acest «incident» se stabilesc probabil raporturi de-o mai bună colaborare între Eminescu și administrația județului. Nu avem decît de regretat că din arhiva prefecturii Vaslui nu au mai putut fi salvate și alte documente.

Să mai notăm, în final, că la Arhivele Statului din Vaslui se păstrează, din timpul revizoratului școlar al lui Eminescu, o singură adresă, pe un formular tipărit, privind introducerea de noi manuale în școlile primare. În listă figurează, pe primul loc, manualele lui I. Creangă. Documentul a fost recuperat în anii din urmă de la o școală primară din județ și se păstrează, cu text identic și numai cu adrese diferite, și în alte arhive din țară.

D. VATAMANIUC

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

giul de jos, din cari una servește de arest și foarte umedă, cea de-a doua mai mică și mai puțin umedă are nevoie de foarte puțină reparatură. Afară de aceea, dacă primăriei nu i-ar fi convenit de-a așeza școala în localul său, dar ar fi avut intenția de-a închiria local, ar fi trebuit s-o facă la sf. Dumitru cînd se obicinuește a se închiria casele la noi în țară. Local încăpătoriu s-ar fi găsit într-adevăr în satul Borosăștii, casele D-lui Ioan Berezovski, negustătoriu care, de nu mă-nșală memoria, ține în arendă și venitul băuturilor spirtoase din acea comună, încît o tranzacție bănească cu dînsul ar fi fost ușor de regulat.

Ce s-atinge de bănci, catedră, orologiu și cl., acestea reprezentează o sumă atît de mică, încît ușor s-ar fi putut acoperi, dacă ar fi existat cîtuși de puțină bunăvoință. Scuza, că toate acestea nu sînt prevăzute în bugetul anului curent, ar fi valabilă numai atunci cînd comunele și oamenii ar trăi un singur an, pe cînd știm cu toții, că anii sînt împărțiri făcute timpului de către oameni și că o bună chibzuire ușor prevale cheltuieli estraordinare ale anului curent asupra veniturilor celui viitor. De aceea constat cu părere de rău că comuna Borosăști n-au întîmpinat cu bunăvoință intențiile onor. Ministeriu al Instrucțiunei publice și privește școala ca un lucru de prisos.

Sper însă că cel puțin cu începerea anului viitor aceste lucruri se vor schimba prin ordinele D-Voastre, căci atuncea și scuza neprevederei prin budget, întrebuințată de primărie, va cădea de sine.

Revizor școlar
M. Eminescu

Domniei Sale
Domnului Prefect al Județului Vaslui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«... UNDE SUNTEM ȘI ÎNCOTRO MERGEM»*

Săptămîna viitoare apare negreșit:

MOFTUL ROMÂN

Revistă spiritistă națională
Organ pentru răspîndirea științelor oculte în Dacia Traiană
Director, I. L. Caragiale

Prim redactor, Anton Bacalbașa
Agenția telepatică *Fachino*

Cetățeni!

Quousque Tandem! A venit momentul să ne dăm seama unde suntem și încotro mergem!

Astăzi, cînd România ocupă un loc de onoare în concertul european, grație unui concurs de împrejurări favorabile și grație stelei noastre polare, care nu ne-a părăsit niciodată, ca să zicem așa, — avem o sfîntă datorie să nu ne dezmințim în fața Marilor Puteri, cari au ochii ațintiți asupra noastră. Bineînțeles, nu noi vom fi aceia cari să nu ținem seama de poziținea geografică a regatului nostru de abia în formațiune.

Și cînd zicem «formațiune» zicem totul.

* * *

Cetățeni!!

Acestea sunt motivele cari ne-au îndemnat să înavuțim literatura presei noastre quotidiane ca un organ bihebdomadar, care să poată afirma sus și tare cine suntem, de unde venim, unde mergem și ce vroim.

Ziarul nostru se va-ntitula *Moftul român*.

Cît pentru programul nostru, el este variu și omogen, căci varii și omogene sunt și necesitățile tuturor cetățenilor acestei mult încercate țărișoare.

Cetățeni!!!

Ne-am asigurat colaborarea peniților celor mai bine reputate și sperăm că *Moftul român* va fi indispensabil tuturor acelora cari cugetă și simt românește.

Nu vom cruța nici un sacrificiu pentru atingerea mărețului scop ce ne-am propus pe cărarea spinoasă a ziaristicei.

Văzînd cele ce se petrec în țara aceasta de la Divanurile *Ad-hoc* și pînă în zilele noastre, avem cu noi credința în victoria finală a Moftului și atîta ne este suficient, ca să nu zicem mai mult.

---

* Text comunicat de Stancu ILIN. Comentariul istorico-literar în rubrica «Restituiri», p. 126. **«Publicăm documentul în integralitatea sa, cu toată circumspecția necesară. Ne gîndim că, dată fiind insuficiența instrumentelor de lucru, surprize de tot felul pot apărea oricînd. Eventuale noi precizări le așteptăm cu interes.»** (n. ed.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Avem convicțiunea fermă și inebranlabilă că, dacă opiniunea publică nu ne va încuraja, vom avea cel puțin cu noi asentimentul strămoșilor noștri, cu cari vom întreține zilnic relațiunile cele mai cordiale.

Moftul se va vinde pe modicul preț de 15 bani exemplarul.

Și : acum, cînd putem zice : *alea jacta est !* sau cum așa de frumos se exprima poporul român în poeticul său limbaj : «ce i-o fi tatii, i-o fi și mamii... !»

acum, cînd *Moftul* e gata să intre în fine cu lealitate și francheță în incarnațiunea publicității,

nu ne rămîne decît să zicem terminînd :

Cetățeni ! ! ! fiți gata și *Sursum corda !*

Numa 15 santimuri exemplarul !

Administrația Moftului Român, București, Tipografia Gr. Luis, strada Academiei 24.

ALEXANDRU ODOBESCU

«...*DIN PUNCTUL DE VEDERE AL ANTICHITĂȚILOR NAȚIONALE*...»

Domnule decan,

Mi-ați făcut onoarea a mă însărcina ca, împreună cu d-voastră, să examinez lucrarea prezentată de d-l. Teohari Antonescu ca teză de licență la Facultatea noastră, sub titlul : *Cultul cabirilor în Dacia*. Voi rezuma aci, cît se poate mai pe scurt apreçuirile pe care ni le-am împărtășit între noi asupra acestui studiu, la care trebuie de îndată să mărturisesc că eu unul am luat oarecare parte ca promotor și instigator inițial al lui.

Într-adevăr, monumentele foarte curioase și mai cu totul necunoscute despre cari lucrarea de față tratează și cari i-au servit de bază, au fost culese de mine într-un mare număr de ani și nu puține note și indicațiuni bibliografice și anticuarii asupra lor aveam de mult adunate, cînd, la 1888, renunțînd, după lungi întîrzieri, a întocmi eu însumi un

AL. ODOBESCU ÎȘI REVENDICĂ PATERNITATEA ?

Mulți dintre cei care au parcurs efectiv sau au răsfoit numai volumul *Cultul cabirilor în Dacia* (Studiu archeologic și mythologic asupra unor monumente antice, în mare parte inedite și descoperite în regiunile Istrului, cu XII tabele lithografice, București, Librăria lui Alexandru Degenmann, 1889, XV+ 260 p. + XII pl.), lucrare susținută de Teohari Antonescu ca teză de licență la Facultatea de Litere și Filosofie din București, în 1889, se vor fi întrebat, desigur, cum de a fost posibil ca un tînăr absolvent al Școlii Normale Superioare să elaboreze la o vîrstă atît de fragedă și într-un răstimp așa de scurt, fără a beneficia de vreo cercetare în marile muzee și biblioteci europene — în perioada cînd studiile de arheologie și mitologie deabia se înfiripau la noi — o lucrare de specialitate atît de întinsă, de temeinic documentată și cu atît de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

memoriu academic asupra unui subiect, ce întotdeauna mi s-a părut foarte interesant, chiar din punctul de vedere al antichităților naționale, dar totdeodată și foarte complex, am înmînat, după propria d-sale cerere, d-lui Teohari Antonescu, unul din auditorii cei mai asidui la prelegerile mele universitare de archeologie, tot materialul, încă inform și confuz, ce-mi sta la îndemînă.

Ceea ce însă trebuie să adaog este că aspirantul nostru la gradul de licențiat a folosit în mod foarte meritoriu acest contingent ce-i era străin. D-sa l-a coordonat cu o metodă clară și logică și astfel a reușit să extragă dintr-însul, precum și din cercetări și adaose prin care l-a îndeplinit, dovezi, deducțiuni și soluțiuni la cari, nu fără trudă, notele mele singure puteau să mîne numai pe un spirit ager, laborios și înzestrat cu multă stăruință și perspicacitate, ba chiar și cu oarecare intuițiune, deci ingeniozitate archeologică.

Acestea sunt merite cu atît mai prețioase cu cît pînă acum studiile asupra antichității și mai ales asupra producțiunilor ei artistice și mitologice nu au luat în țară la noi o dezvoltare normală, nici nu au încă la dispoziținea lor destule elemente literare și mai cu seamă plastice, spre a exercita asupra tinerimei studioase o temeinică și legitimă atrac-

îndrăznețe idei, dintre care cel puțin unele au rămas rodnice în sugestii pînă astăzi.

Răspunsul l-ar fi putut afla din chiar *Precuvîntarea* volumului citat, dacă mărturisirile autorului nu ar fi fost interpretate ca simple afirmații de complezență, menite a-l omagia pe Al. Odobescu, profesorul îndrumător, căruia îi era și dedicată, de alfel, lucrarea. Căci iată ce declara viitorul titular al catedrei le archeologie de la Universitatea din Iași[1]: «*Concluziunile la care am ajuns prin studiul prezent ne-au fost sugerate, arătate chiar de către dl. profesor Al. Odobescu, a cărui comoară nesfîrșită de cunoștințe varii și sigure nimănui nu-i este necunoscută. D-sa, cu o bunăvoință rară, ne-a pus la dispoziținne aproape toată bibliografia subiectului și o mulțime de notițe și observațiuni adunate și înregistrate de d-sa încă de timp îndelung*».

Un document oficial, pe care ne-a fost dat să-l descoperim de curînd la Arhivele Statului[2], înlătură orice dubiu în privința participării efective a lui Al. Odobescu la realizarea, în diversele ei faze, a lucrării menționate.

Redactînd, astfel, referatul de acceptare al studiului *Cultul cabirilor în Dacia*, în vederea tipăririi și susținerii lui ca teză de licență, profesorul Odobescu face cîteva precizări revelatorii privitoare la geneza lucrării, ce pun în evidență cu claritate contribuția sa hotărîtoare la inițierea, continuarea și finalizarea ei.

Imprimînd considerațiilor sale o tentă evocativ-rememorativă, puțin obișnuită cadrului dat, Al. Odobescu își declară de la bun început — în fața decanului Facultății de Litere și Filosofie din București, Epaminonda Francudi — rolul de «promotor și instigator» pe care l-a avut în elaborarea studiului.

Despre aceste îndelungate și stăruitoare preocupări ale lui Odobescu, de notorietate publică în epocă, precum și despre mulțimea materialului adunat,

[1] Conferențiar (din 1894), apoi profesor suplinitor (de la 1 oct. 1895) și ulterior titular al catedrei de archeologie și antichități, Teohari Antonescu a funcționat la Universitatea din Iași pînă la stingerea timpurie din viață, în mai 1909. În afara studiului *Cultul cabirilor în Dacia*, a mai publicat următoarele volume: *Lumi uitate*, studii literare și archeologice, Iași, 1901, II + 214 p.; *O problemă politică. Cestiunea macedoneană*. Cauzele turburărilor și intervenția diplomației europene, Iași, 1903, 45 p.; *Le trophé d'Adamclissi. Etude archéologique*, Iassy, 1905, II + 252 p + 10 f. pl.; *Cetatea Sarmizegetusa reconstituită* [după Columna Traiană și ruinele de la Grădiștea], I, Iași, 1906, 80 p.+2 f. pl; *Columna Traiană studiată din punct de vedere archeologic, geografic și artistic*, Iași, 1910, III + 271 p. + pl. (apărută postum).

[2] Arhivele Statului București, Fond Facultatea de Litere și Filosofie, dosar nr. 49/1889, ff. 17—18.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țiune. Totuși, scrupuloasa atențiune cu care autorul tezei a supus la felurite analize și la critici succesive foarte lămurit răspicate unele opere de artă antică cu totul neînțelese sau rău interpretate înainte de d-sa (în *Partea I-a a tezei)*; modul cum d-sa a căutat să întemeieze pe o sumă de erudite mărturii scrise și pe o bogată culegere de monumente asimilate, o teorie cu totul nouă pînă acum în știință, asupra originei și esenței așa tare disputată a cultului cabirilor (în *Partea II)*; expunerea metodică și destul de completă ce d-sa a făcut despre răspîndirea acestui cult la cele mai multe și mai diverse popoare ale lumei vechi (în *Partea III)*; în fine, dezvoltările ce d-sa, pe baza unor studii comparative, a izbutit să întrunească asupra dogmelor și practicelor religioase ale anticelor populațiuni indigene din Dacia (în *Partea IV)*; toate acestea, cu aparatul lor de dovezi și de demonstrațiuni, fac, pare-mi-se, din prezenta sa dizertațiune, o lucrare personală foarte meritorie căreia facultatea noastră nu poate să-i refuze a sa aprobare ca teză demnă de a fi tipărită și susținută dinaintea ei, oricare ar fi obiecțiunile de amănunte ce s-ar opune ideilor emise și susținute într-însa, sau modul cu care ea le expune.

Dacă la noi, ca în genere, orișiunde, originalitatea unei păreri noua, enunțată într-o cestiune de știință constituie un merit special [al] auto-

cercetătorul interesat poate extrage numeroase informații din volumele de corespondență emisă[3] sau primită[4] de savant, ca și din mărturiile unora dintre contemporanii săi.

Așa, de pildă, în scrisoarea din 7 martie 1872, adresată lui G. Henzen, primul secretar al Institutului de corespondență arheologică din Roma (Instituto di Corrispondenza Archeologica)[5], cercetătorul poate găsi o primă expunere de ansamblu a punctului de vedere cu totul original al lui Al. Odobescu în privința monumentelor cabirice din părțile Dunării de Jos (ce avea să fie preluat și dezvoltat pe larg de către Teohari Antonescu), precum și mărturisirea intenției de alcătuire a unui memoriu academic asupra respectivei chestiuni (de care avea să amintească în referatul din 1889). «*Je prépare* — își dezvăluia intențiile lui G. Henzen, de la care solicita copiile unor basoreliefuri, aflate cîndva în colecția lui J. Kemény, și informații suplimentare asupra cultului cabirilor — *un travail détaillé sur ces monuments que je considère (sauf rectification) comme les preuves d'un culte spécial, adopté plus particulièrement par les soldats et les colons romains qui vinrent habiter les régions du bas Danube dans les premiers siècles de notre ère. Le caractère de ce culte, qui a certainement emprunté bien des éléments au Mit <h> riacisme <sic> et peut-être aussi à d'autres religions de l'Asie occidentale, est, je pense, tout local et je n'hésite pas à y voir une manifestation de la tradition Cabirique de Thrace, présentée dans ses rapports avec celle des Dioscures et associées à des croyances venues de l'orient*»[6].

Alte scrisori, presărate de-a lungul celor peste două decenii de viață, în răstimpul cărora Al. Odobescu s-a preocupat de circumscrierea și explicarea cultului cabirilor în Dacia, ne vorbesc despre strădaniile savantului de a-și procura cărțile necesare atingătoare cu subiectul dat sau de a obține copii și desene după principalele monumente cabirice din țară și străinătate, în sfîrșit, de dorința lui de a avea mereu în preajmă copiile obținute, spre a le putea compara în orice moment cu monumentele aflate în muzeele europene.

---

[3] Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. VIII—X, text stabilit, note și indice de Nadia Lovinescu, Filofteia Mihai și Rodica Bichiș, cu o introducere la vol. VIII, de Al. Dima, Editura Academiei R.S.R., București, 1979, 1983, 1984.

[4] *Alexandru Odobescu și corespondenții săi*, ediție de Filofteia Mihai și Rodica Bichiș, Editura Minerva, București, 1984, 391 p.

[5] Al cărui membru corespondent avea să fie ales și Al. Odobescu la 9 decembrie 1873.

[6] Alexandru Odobescu, *Opere*, VIII, pp. 273—274.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rului carele, aflînd-o a ştiut să o sprijine temeinic pe argumente şi probe de valoare, apoi, în momentul de faţă cel puţin, nu putem încă noi, nici chiar aci în Facultatea de Litere, să pretindem, cu o deplină rigoare, ca şi formele sub cari ni se prezentă cele mai conştiincioase studii făcute de tinerimea universitară numai în patrie, să aibă toate perfecţiunile externe, toată corectitudinea, toate desăvîrşirile cerute în ale ţări, unde limba naţională e mai cu îngrijire cultivată în şcoale şi în literatură, unde materialul cultural în genere oferă înlesniri mai mari. Într-adevăr, pentru ca să se execute o operă ştiinţifică fără de sminteală, trebuie, negreşit, nu numai să stea la îndemîna cercetătorului tot ce este necesar spre a feri lucrarea sa de orice lacună, de orice eroare, de orice disproporţiune sau confuziune, dar mai trebuie şi autorului o deprindere particulară de a utiliza cu măiestrie, cu o dreaptă cumpătare şi fără oboseală izvoarele cele mai diverse, cele mai aride. Teza de faţă, deşi nu lipsită pe alocurea de oarecare semne de inexperienţă, se prezentă, dupe a mea părere, ca una din încercările cele mai vrednice de laudă în acest sens, aş putea chiar adăoga că ea este un prognostic fericit pentru înălţarea nivelului ştiinţific al Universităţii noastre, în materie de archeologie.

Astfel, de la Paris, el îi scrie, la 14/26 I 1880, lui I. Bianu, să-i trimită cele *«2 tăbliţe fragmentate de gips, reprezentînd basoreliefuri ale cabirilor din Dacia, şi 2 statuiete curioase de gips»*, constituind *«reproducerea dublă a aceluiaşi obiect din muzeul de la Cluj»*, pe care le depusese la Academie [7]. Sfaturile nesfîrşite pe care le dă lui I. Bianu în privinţa modului de ambalare a gipsurilor, spre a nu se deteriora pe drum, ne lasă să înţelegem cît de cucerit era Odobescu de subiectul respectiv şi cîtă pasiune investea în activitatea arheologică.

Nu întîmplător, Gr. G. Toţilescu, căruia savantul îi comunicase, *«cu amabilitatea-i cunoscută»*, *«mai multe desemnuri după monumentele cabirice»* în vederea definitivării lucrării *Dacia înainte de romani*, avea să noteze în paginile acesteia : «Dl. Odobescu a adunat un preţios material, asupra cestiunii şi aşteptăm de la studiile d-sale, totd-auna conştiincioase şi solide, lumini nouă asupra unui punt din cele mai complicate din mythologia greacă» [8].

Prins însă cu elaborarea monografiei *Le Trésor de Petrossa*, Al. Odobescu amînă mereu redactarea *«memorilului academic»*, pînă cînd, în 1888, dornic să vadă odată lucrarea finalizată, se hotărăşte să-i pună la dispoziţie lui Teohari Antonescu toate notiţele, fişele, trimiterile bibliografice, cărţile, desenele şi gipsurile referitoare la tema atît de îndrăgită. Pe baza lor, tînărul elev al Şcolii Normale Superioare din Bucureşti avea să scrie, după cum uşor se poate deduce, într-un interval de cel mult zece luni, studiul *Cultul cabirilor în Dacia*.

Evident, despre colaborarea din perioada de trasare a liniilor directoare şi de redactare efectivă a lucrării, Al. Odobescu nu putea relata prea multe, dat fiind obiectivul expres al referatului. Totuşi, el lasă să se înţeleagă cu destulă claritate că dovezile demonstraţiei, ca şi soluţiile rezolvării tuturor problemelor ridicate de subiect se găseau în notele sale. Şi marele merit al candidatului ar fi constat tocmai în puterea de a le fi intuit.

Se înţelege însă, că savantul a urmărit îndeaproape închegarea şi dezvoltarea în formă definitivă a ideilor lucrării, oferindu-i în permanenţă autorului preţioase informaţii şi îndrumări. Fapt pe care Teohari Antonescu avea să-l recunoască deschis în fragmentul citat din «precuvîntarea» cărţii şi să-l sugereze, ulterior, în studiul *Activitatea şti-*

[7] Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. IX, p. 16.

[8] Grigore G. Tocilescu, *Dacia înainte de romani. Cercetări asupra popoarelor cari au locuit ţierile române de a stînga Dunării, mai înainte de cuceriata acestor ţieri de către imperatoriul Traian*, Tipografia Academiei Române, Bucureşti, 1880, p. 695. Lucrarea lui Tocilescu dedicată lui Alexandru Odobescu fusese «premiată de Societatea Academică Română, în 1877, din fondul Odobescu».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cred, domnule decan, că, în aceste puține cuvinte am dat o dreaptă și nepărtinitoare schițare a impresiunilor ce noi amîndoi am cules din cercetarea minuțioasă a lucrării d-lui Teohari Antonescu asupra *Cultului cabirilor în Dacia*; astfel că d-voastră și ca prețuitor competent al conținutului ei, și ca decan al Facultății, ținînd seama de toate considerațiunile expuse mai sus, din intimă convingere, îi veți acorda în mod oficial, autorizarea cuvenită.

Primiți, vă rog, domnule decan, încredințarea prea distinsei mele considerațiuni.

Odobescu

D-sale domnului profesor Ep. Francudi, decanul Facultății de Litere și Filosofie la Universitatea din București etc. etc.

D-sale domnului profesor Ep. Francudi, decanul Facultății de Litere și Filosofie la Universitatea din București etc. etc.

inție a lui *Alexandru Odobescu*[9], cînd vorbea de fericirea de a se fi numărat printre cei care «au stat zilnic în contact cu dînsul» și au profitat de «sfaturile sale».

Mai mult, tînărul absolvent avea să mărturisească cu onestitate că lucrarea sa a beneficiat de contribuția lui Odobescu nu numai în plan ideatic, dar chiar și sub aspect formal, întrucît în cuprinsul ei au fost preluate nu o dată ad litteram, descrierile făcute de savant diverselor monumente cabirice. «*În acest prețios material, încredințat acum nouă cu o deplină dezinteresare de dl. Odobescu* — scria el — *am dat chiar peste cîteva fragmente din descrierea monumentelor, făcute cu o exactitate și o amănunțime pe care ne-ar fi fost anevoie să le atingem și, atras de justețea stilului, nu ne-am sfiit de a copia în multe părți fraze întregi*».

Ceea ce se știe însă mai puțin e că Odobescu a ținut să facă el însuși corecturile cărții[10], desigur, în primul rînd spre a înlătura greșelile nedorite ce s-ar fi putut strecura în cursul operațiunilor tipografice, dar mai ales spre a-i da un ultim lustru, înainte de a se despărți definitiv de ea.

Căci deși lucrarea fusese scrisă de altcineva, și apărea sub alt nume decît al său, el se simțea foarte legat de ea — ceea ce se resimte, atît din referat cît și din diverse epistole și notații, de felul celei ce urmează, făcută în mai 1889: «*aș vrea să-i reușească* [lui Teohari Antonescu] *ca și cum ar fi propria mea operă*»[11], ce sugerează, pe lîngă simpatia față de cel mai prețuit elev al său, atașamentul nemăsurat față de studiul ce nu ar fi fost realizat niciodată fără de contribuția sa substanțială din faza de documentare și pînă la corectură.

Desigur, istoricul literar nu poate schimba, după aproape un secol, voința lui Al. Odobescu, de a nu-și trece numele[12] pe o carte care a inițiat-o, a adus-o pînă în pragul redactării, a structurat-o în substanța ei intimă, a urmărit ca înlănțuirea ideilor să conducă spre concluzile întrevăzute de el cu mult înainte, a lăsat să treacă în ea numeroase fragmente scrise de el, a revizuit-o, probabil în fazele succesive de elaborare și, sigur, în corectură, în sfîrșit, a înzestrat-o cu ilustrațiile atît de necesare.

Dar, prezentînd toate cele de mai sus, poate schimba statutul acestei cărți, privită pînă acum cu multă rezervă, și impune rejudecarea ei în perspectiva viziunii de ansamblu a lui Al. Odobescu — asupra mitologiei, arheologiei, istoriei și artei. Căci adevărul este că savantul *i-a fost și trebuie considerat drept co-autor*.

I. OPRIȘAN

[9] *Convorbiri literare*, XXXI, nr. 3—4, martie—aprilie 1897, pp. 339—370.

[10]—[11] Cf. Al. Odobescu, *Pagini regăsite*, ediție critică de Geo Șerban, E. P. L., București, 1965, p. 393.

[12] Poate și din dorința de a încuraja studiile serioase de arheologie din țara noastră.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

MIHNEA GHEORGHIU

«Timpul e cel mai bun judecător, deşi însăşi judecata lui se mai schimbă»

Ar trebui să răspund cu o întreagă carte ● Fusese învăţătoare şi cînta frumos ● Un fel de val de romantism revoluţionar ● Cred că am debutat la Dacia Nouă ● În 1938, Brâncuşi a luat masa cu Comarnescu şi Jianu ● Printre poeţii de mine îndrăgiţi — Geo Bogza ● De la Walt Whitman încoace ● Avantgarda — această formă de eliberare revoluţionară ● Combătuseră fascismul cu arma în mînă ● «Cererea şi oferta» pe piaţa bunurilor culturale internaţionale.

I : Vorbind despre începuturile dv. literare, în diverse ocazii publicistice, aţi insistat, nu o dată, asupra climatului intelectual în care v-aţi format, indeosebi cel al liceului «Fraţii Buzeşti» din Craiova. Ar fi interesant însă, să evocaţi un alt mediu şi un alt univers, cel al copilăriei, după opinia mea, esenţial în formarea unui viitor artist. Ce loc ocupă figura mamei în acest «centru» familial ? Aţi lăsat, de altfel, să treacă în amintirile dv. destule note emoţionale, care mă fac să cred că în ceea ce sînteţi astăzi, sub raport intelectual şi artistic, mama a jucat un rol esenţial.

R : *Observaţia aceasta este sensibilă nuanţelor celor mai multor biografii de intelectuali români şi denotă o luciditate firească pentru un istoric literar care a înţeles că, în ţara noastră, istoria oricărei familii — de singe sau de spirit — împrumută ceva — oricît de puţin — din istoria neamului şi că la temeiul acestui edificiu, undeva, se află o jertfă care imprimă şi susţine impulsul către mai sus. Mai ales atunci cînd se porneşte de jos, de la nevoi şi de la durere. Mamele românce oferă cu prisosinţă asemenea pilde ; acesta a fost şi cazul meu anonim, ca în multe altele pentru alţii, însă important, decisiv şi de aceea neuitat pentru mine. La întrebarea dv. ar trebui să răspund cu o întreagă carte, cum fac alţi scriitori, dar memoriile se scriu pentru ceilalţi, iar răspunsul mă priveşte personal.*

Tatăl meu era un meseriaş harnic, membru al vechiului partid socialist, din părinţi ţărani olteni, care stima activitatea intelectuală, dar nu «visa» peste măsura realităţii, care se face cu mîinile fiecăruia. Avea în acelaşi timp un simţ al onoarbi care pornea de la popularul «să nu-ţi faci neamul de ocară», deşi nu era os domnesc. Şi mi-aduc aminte de prinzul de paşti, cînd de pe masa noastră lipseau bunătăţile festive din alte case, dar tata ne-a anunţat că, în ziua aceea fiind scadenţa unor datorii sau impozite, le plătise şi era fericit că e «sărac dar curat».

Mama mea era niţel altfel. Se cunoscuseră la Bucureşti, în ajunul primului război. Era blondă şi ardeleancă, născută la Drăgăşani, dintr-o familie de fierari transilvăneni refugiaţi în vechiul regat, fusese învăţătoare şi cînta frumos. Se numeau Moldovanu, ceea ce spune poate ceva şi despre originea neamului ei de-acolo, stabilit cîndva pe Mureş, oameni cu stare, dar împărtăşind soarta românilor de sub jugul imperiului austro-ungar. Ea a apărat cu înverşunare dreptul copiilor ei de a privi dincolo de limitele materiale şi sociale impuse de condiţiile în care trăiam, căutînd să le deschidă gustul pentru cultură şi frumos. Muncea din greu, gătea, spăla rufe şi podelele, văruia casa de sărbători, se priva de orice elementară cochetărie feminină şi nu ştiu cînd se mai odihnea. Dar cînd veneam de la şcoală era destinsă şi trecea să «facem lecţiile» împreună (de fapt ambiţionîndu-mă pe mine să lucrez mai bine şi mai cu spor decît colegii mei mai bogaţi), pînă şi la limbile străine, franceza, germana şi chiar latina, pe care n-avusese de unde să le ştie. Abia în clasa a IV-a de liceu am descoperit-o, sub lumina palidă a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lămpii cu petrol, într-o seară tîrzie, că ea învăța odată cu mine, dar cu cîteva ceasuri mai înainte, ca orice pedagog care se respectă... Mă trimetea să citesc în biblioteci, să mă duc la teatru, în muzee, la concerte și mă obliga să povestesc ce-am văzut, să «discut», să-mi spun «părerea personală». Mă punea să recit, să traduc și mă îndemna să scriu și eu poezii sau istorii; dar să nu uit că va trebui să ajung... inginer. De aceea am fost unul dintre puținii absolvenți ai liceului care a urmat ambele secții: «realul» și «modernul», cum se spunea pe-atunci...

Da, da, vă sînt recunoscător că mi-ați adus aminte de ceea ce nu voi putea niciodată uita, de rolul ei esențial. *Deși n-am izbutit să fac și să devin ce a visat mama mea pentru mine și poate nici pentru sincera ei dragoste de țară, altruistă și nu o dată manifestată patetic — ca atunci cînd l-am înmormîntat, la Craiova, pe fratelele meu, ofițer căzut la datorie în timpul războiului; sau cînd m-a vizitat la închisoare, cu puțin înainte de 23 August. Dar cîte amintiri nu am, despre ființa aceasta pripășită printre «străini», într-un clasic oraș de provincie nepăsător la toate în afară de bani, și care vorbea atît de frumos despre locuri pe care nu le văzuse niciodată, decît cu ochii închipuirii.*

I: Cînd ați simțit pentru prima dată atracția scrisului, a literaturii, Mihnea Gheorghiu? În legătură cu revista *For* și cu Cenaclul literar «Panait Istrati», ambele fondate în anii dv. de liceu craiovean, relevați la un moment dat existența unui «grup literar». Din cine era el format? Ce idei literare cultiva?

R: *Nu mai țin bine minte; dar cred că s-a ivit din dorința de a înțelege mai bine ce citesc, de a imita pe cei mai învățați decît mine. Cred că acest fenomen apare la început, în orice biografie literară. Revista elevilor celor trei licee din oraș (unul de fete și două de băieți) apăruse prin 1935, din inițiativa unui profesor de religie cu o bună pregătire științifică, pr. Maghescu și tot el avusese ideea laică de a-i restrînge titulatura («Frăția ortodoxă-română») la inițialele ei, și astfel a ieșit* For-*ul, unde se făcea literatură și știință pentru tineret, fără nici o preocupare teologică. Redacția reunea pe elevii din conducerea cenaclurilor liceale de literatură și de știință care funcționau la școa'ă. Cu unele producții participam și la concursurile pe țară, organizate anual de marile instituții culturale, ca «Tinerimea Română».*

Societatea literară «Panait Istrati» a avut un caracter mai special, mai liber și mai democratic și se potrivea mai exact radicalizării intelectualității locale în a doua jumătate a anilor treizeci. Membrii ei erau mai ales elevi în ultimii ani de liceu și cîțiva studenți (cînd veneau în vacanță) și ne reuneam săptămînal, acasă la cîte unul dintre noi, într-o agapă frugală comună, la care participa fiecare cu cîte ceva. Se citeau mici lucrări literare originale și se comentau cu seriozitate, sau în glumă, evenimentele săptămînii. Trebuie să spun că acolo prima criteriul critic gherist, dar n-aveam idei fixe despre artă, ca despre nimic altceva; uneori se recenzau cărți străine intrate în librăria bine furnizată a orașului; atmosfera politică — dacă se poate spune — era generoasă, utopic socialistă și pronunțat antifascistă, căci nu uitați că totul se petrecea după faimosul Proces de la Craiova, care stîrnise printre adolescenții noștri un fel de val de romantism revoluționar.

I: Se știe că, în anii începuturilor, ați manifestat un mare interes pentru poezie. Cînd ați publicat însă primul articol critic și unde? Păstrați din perioada debutului literar lucrări nepublicate?

R: *Tot acolo, în* For, *unde mă ocupam și cu pagina matematică. Am scris și un* Poem trigonometric, *încercînd, în glumă, transpunerea abstracțiilor din știință în fluxul metaforei poetice. Cred că, la sugestia unui profesor, am trimis ceva la altă revistă și la ziarul local, iar cînd am fost la București, la concursul pe țară, mi-a apărut un articol cam juvenil în* Cuvîntul liber, *dar cineva din redacție mi-a pus dedesubt un pseudonim. Mi s-a spovedit de «păcatul» acesta abia cînd ne-am împrietenit, mult mai tîrziu. Mai am în pod un caiet cu tot felul de năzbîtii care mă... încurajează. Cred că am debutat la* Dacia Nouă *— dar în colecția gazetei n-am regăsit decît două poezii, din 1937 și din 1938 — cînd am comentat un manifest studențesc, sub același pseudonim. Critică literară am făcut și la* Cadran *(1938—39), apoi la* Adevărul literar și artistic *ș.a.*

I: Dacă despre activitatea dv. în cercul de la *Cadran* ați mai scris, în schimb despre mediul universitar bucureștean ați vorbit, mi se pare, mai puțin. Să ne oprim, așadar, asupra atmosferei, de la Facultatea de Litere și Filosofie, în acei ani, de după 1937, ce nu au fost deloc «negri» sub raport intelectual și artistic, cum îi numea, mai apoi, Geo Bogza, referindu-se numai la aspectul lor social-politic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

R : *Din mica mea experiență în viața culturală și presa bucureșteană a acelei perioade am păstrat într-adevăr un sentiment de abundență și de varietate, de dezbatere intelectuală și politică efectiv liberă și democratică, până la intrarea în război. Am început să adun niște pagini de evocare epică a acelui timp în care te puteai întîlni pe stradă, sau în amfiteatre, sau la expoziții, cu oamenii care au intrat în istorie. În 1938, Brâncuși a venit la București, a tras la Hotel Grand Boulevard și a luat masa cu Comarnescu și Jianu. Mă uitam pe fereastră la el și m-a poftit la o bere. A fost prieten cu tata, de la școala de arte și meserii din Craiova. Era pentru mine un simbol, pentru generația care a scos România din provincialism și marginalitate...*

Apoi, sub presiunea evenimentelor, idealurile s-au schimbat în ideologii și atunci a intervenit ruptura care a produs modificări de conștiință și de structură socială, echivalînd cu ceea ce definește o revoluție. Echipa de entuziaști studenți revoluționari de la Litere și Filosofie din București a evoluat într-un climat intelectual și artistic irepetabil, posedat de conștiința unei misiuni naționale și internaționale autentice.

I : Ce profesori ai anilor dv. de studiu universitar au jucat un rol important în formarea intelectuală a lui Mihnea Gheorghiu ?

R : *Nicolae Iorga, Dimitrie Gusti, N. Cartojan, O. Densușianu, P.P. Negulescu, M. Dragomirescu, Al. Rosetti, D. Caracostea, Rădulescu-Motru, George Oprescu, Tudor Vianu, Mihai Ralea și G. Călinescu, și alții, la cursurile și seminariile cărora, de la alte facultăți, ne duceam să asistăm din plăcerea de a învăța și înțelege mai mult. economiști, juriști, medici celebri.*

I : Din ce preocupări interioare s-a născut poemul *Anna-Mad* ? Ce v-a determinat să debutați în volum cu un poem, și nu cu o culegere de versuri, precum majoritatea celor care debutează în poezie ? .

R : *Noțiunea literară de «poem» era, în concepția epocii de avantgardă, mai cuprinzătoare decît genul specific limitat de istoria literară clasică la scrisul unidimensional, permițîndu-mi să mă exprim și să mă descopăr concomitent, într-o ambiguitate deschisă în același timp strigătului și nuanței. Cred că dintre poeții de mine îndrăgiți, Geo Bogza se apropia atunci cel mai mult de această expresie poetică, alături de alții, din alte literaturi, de la Walt Whitman încoace, în care includ și suprarealismul cu ce a dat mai durabil modernității noastre literare și plastice.*

I : În anii bucureșteni ai formației dv. universitare, nu ați frecventat cenacluri literare? Nu ați trecut pe la Lovinescu ? N-ați resimțit atracția fascinantă a cenaclului *«Sburătorul»*, pe care mulți dintre cei cu care veneați în contact literar sau colegi ai dv. de generație îl frecventau ? Cum arăta grupul de la *Albatros* în anii '41 ? Ce credeți că a determinat atunci *Albatros*-ul să intervină în campania de presă dezlănțuită împotriva *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* ?

R. *Colegii mei mai vîrstnici care frecventau «Sburătorul» lui Lovinescu mi se păreau mai «așezați» în literatura cunoscută din cărți și reviste. Aveam și la facultate asemenea ateliere de creație dirijate de personalități stimate iar noi mai doream și altceva decît «establishment»-ul cultural. Mai tîrziu am regretat, dar cîte n-aveam să mai regret mai tîrziu.*

Am colaborat de la început și cu grupul de la Albatros, *mă veți descoperi printre iscălițurile tinerilor de acolo. Ei s-au constituit după (și unii din) echipa de la* Cadran *(unde Geo Dumitrescu a debutat, sub un pseudonim insolit), cînd revista noastră a fost oprită de cenzură. Apărarea* Istoriei... *lui G. Călinescu era firesc să-și afle locul și acolo, ca de altfel în o serie de alte publicații antiobscurantiste care au putut supraviețui intrării oficiale în arenă a dreptei.*

I : Într-o convorbire anterioară, Al. Balaci îmi mărturisea că păstrează și astăzi o dactilogramă pe care i-ați făcut-o cadou, în anii studenției, după *Joc secund* al lui Ion Barbu. A fost vorba, așadar, la dv. de o pasiune pentru poezia barbiană ? Cum s-a născut ea ? Cînd l-ați cunoscut pe Ion Barbu ?

R. : *Nu l-am cunoscut personal pe Ion Barbu decît mult mai tîrziu, după război. Poezia lui m-a pasionat pentru că această patimă se nutrise în prealabil din Mallarmé și Valéry, iar el descoperea și impunea un limbaj poetic adaptat la specificul convergențelor noastre culturale proprii ; cum au făcut, pe un plan diferit,* Craii..., *dăruindu-mi o satisfacție estetică românească după Barbey d'Aurevilly, altă pasiune a «universităților» mele.*

I : Ce este poezia pentru dv., Mihnea Gheorghiu ? Ați fost într-adevăr un poet de avantgardă ? Cum ați intrat în legătură cu avantgarda ? Ce ar caracteriza, după opinia dv.,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ultima reacție avantgardistă din literatura noastră ? Ce însemna atunci, în anii '46, *avantgarda literară* ?.

R. : *Nu știu cum să răspund ca să evit vreunul din poncifele vehiculate de alții, mai îndrituiți s-o facă sub semnătură proprie. Cred că poezia este ceva între comunicare și cunoaștere, sub semnul spectacolului. N-am vrut să fiu un poet de avantgardă, mi-am dorit mai curînd să particip și la această formă de eliberare revoluționară și am făcut-o poate din întîmplarea fericită de a mă trezi de foarte tînăr în epicentrul românesc al acestei explozii specifice, în artele plastice și în poezie, alături de Paul Păun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Geo Bogza, Saşa Pană, Ștefan Roll, Baranga și ceilalți, fără să știu că și ei erau împărțiți în clanuri clandestine rivale, ca și acuma, ultimii supraviețuitori. În 1946, după ce războiul i-a răzlețit de forul internațional întru care comuniau, unii s-au dogmatizat, alții au evoluat descoperindu-se pe alte portative, sclipind mereu de prea multă inteligență și libertate ; dar acum literatura aceasta «datează» fiindcă omenirea a suferit prea mult ca să se mai joace cu vorbele despre Revoluție. Mă amuză totuși amintirea acestui joc cutezător și uneori îi am nostalgia. Am rămas prieteni ca după marile iubiri la ceasul împăcării.*

I : Care au fost împrejurările în care ați tipărit în 1946 la editura «Coresi», *Ultimul peisaj al orașului cenușiu* ? Ce era editura «Coresi» și ce vrea să însemne, în dedicația poemului dv., acel «*poeți ai brigăzii internaționale*» ?

R : *Editura «Coresi» nu a fost o instituție lucrativă, ci tot un grup restrîns de amici, pictori și scriitori, care și-au făcut un mic program de înaltă popularizare poligrafică a unor opere pe care le iubeau, începînd cu* Crăii... *lui Mateiu Caragiale. Nimeni nu primea drepturi de autor.*

Poemul meu voia să facă un fel de bilanț imagistic al avatarurilor și «agoniei» romantismului revoluționar după întoarcerea poeților lumii de pe frontul unde combătuseră fascismul cu arma în mînă ; pentru că istoria nu seamănă cu discursurile despre ea. A fost ca un strigăt adresat timpului ca să stea pe loc în lumină. Dar cea mai durabilă culoare, zicea Brecht, este cenușiul. Cineva a trădat lumina.

I : De ce ați părăsit poezia (cel puțin sub raportul publicării ei în presă sau în cărți)? Cum ați intrat în lumea teatrului ? Nu vi se pare că trecerea aceasta a dv. în alt domeniu ar putea însemna și un refugiu în fața asediului epicizant, proletcultist, ce avea să se manifeste în anii '50 ?

R : *Teatrul a fost subiectul tezei mele de doctorat. Teatrul mi-a apărut ca un mijloc de comunicare mai direct și mai cuprinzător ; și filmul la fel, cu deosebire că producția cinematografică e mai expusă gustului altor factori, celor tehnico-economici în primul rînd.*

În perioada la care vă referiți, vreme de cîțiva ani nu mi-a fost ușor ; deceniul acela nu mă «obsedează», l-am uitat. M-am ocupat atunci cu traducerile mele din literatura universală : Whitman, Cooper, Hugo, Robert Burns, Shakespeare...

Cotitura din 1964 '65 ne-a redat aripile tăiate.

I : Cînd s-au afirmat pentru prima dată, publicistic, preocupările dv. de anglistică ? Evocînd, cu un alt prilej, perioada și ședințele «Comisiei Shakespeare» aminteați de o seară la «Capșa», cu Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu și cu Ion Barbu. Atunci afirmați : «*restul e tăcere*». Aș vrea să rupem acum, măcar puțin, din acea *tăcere*.

R : *Am studiat la Universitate limba și literatura engleză, între altele. O cronică pe asemenea teme am susținut și la* Cadran. *Am fost solicitat și de publicațiile de mai larg tiraj pentru articole despre cultura engleză și americană, la* Azi, Adevărul literar, Vremea *și, mai ales, la* Ecoul *lui Miron Radu Paraschivescu.*

Am fost, cu deosebită satisfacție, unul dintre animatorii acelei «Comisii» care și-a asumat misiunea de a traduce opera completă a lui Shakespeare în limba română. Trebuie să mărturisesc că a fost un moment greu de descris astăzi, în absența datelor complete, existențiale, la care mi se pare că vă referiți ; fiindcă a avut loc în același «deceniu» în care — precum aceste mari întreprinderi de cultură, Shakespeare, Molière etc. — mintea și talentul românesc s-au reafirmat totuși cu putere și competență și prin exponenții lor de mai lungă respirație. În ultima mea carte, intitulată Flori de tutun *am încercat să rup și vălul «tăcerii», pentru ca tot «restul» să fie numai literatură.*

I : Care sînt împrejurările care v-au determinat să veniți în contact cu cinematografia și să scrieți scenariul primului film istoric românesc adevărat ? Cum s-a făcut trecerea, în cazul dv., de la experimentul liric la literatura de inspirație și cu subiect istoric ?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

R : *Am mai răspuns undeva acestei întrebări, cu o simplă butadă : trecutul este imprevizibil, atunci cînd nici viitorul nu mai e același. Teatru istoric poate fi — după părerea mea — un teatru de extremă actualitate. (De la o vreme se scrie atît de mult, încît o știe toată lumea, numindu-se și* teatru politic). *Dar poezia este inseparabilă de istorie ; încă de pe cînd muzele lor erau surori. În cazul înțelegerii unei revoluții, atît de specific românești ca aceea a jertfei lui Tudor, am pornit de la poemul* Întîmplări din Marea Răscoală *(1953), ca să ajung la filmul* Tudor *(1964) și, în fine, la piesa de teatru* Zodia Taurului *(1971), în care cred că spun totul mai bine decît înainte, dedicată mamei mele Alexandrina Gheorghiu, născută Moldovanu.*

I : Ați abordat, sub unghi literar, genuri și specii diverse : de la poezie, proză, la comentariul critic, scenariul cinematografic, piese de teatru, tălmăciri. Care credeți că este ipostaza cea adevărată a intelectualului Mihnea Gheorghiu.ipostaza de care o viitoare istorie literară ar trebui, în primul rînd, să țină seama ?

R : *Nu știu, nu depinde de mine. Poate că rămîne ceva din ficcare.*

I : Există în activitatea dv. pagini conjuncturale, lucruri pe care le-ați semnat și pe care, din perspectiva zilelor de azi, să regretați că le-ați scris ? Ce înseamnă «conjunctură», după opinia dv., în procesul literar, artistic ? Cum priviți străvechea butadă a cronicarului că oamenii sînt sub vremi, atunci cînd analizați un destin artistic ?

R : *Am scris despre această poziție, atît de disputată, a «bietului om», un relativ mare număr de pagini în* Flori de Tutun, *referindu-mă și la niște «conjuncturi» ce-l supuneau pe Shakespeare. Am scris tot ce-am crezut, pe temeiul cunoștințelor de care am dispus «atunci și acolo», exagerînd poate în bine sau cîteodată în rău. Timpul e cel mai bun judecător, deși însăși judecata lui se mai schimbă.*

I : Vreme de mai mulți ani ați lucrat în domeniul relațiilor culturale românești cu străinătatea. Care considerați că sînt elementele principale de care ar trebui să ținem seama, pentru a lărgi mai mult cunoașterea literaturii române în străinătate ?

R : *Trebuie să înțelegem că nu putem proiecta imaginea noastră într-un univers spiritual străin, dacă nu cunoaștem, suficient de bine, în ce constă «cererea și oferta» pe piața bunurilor culturale internaționale. Din experiența mea publică și personală, am învățat că avem ce oferi străinătății în artă și literatură, cum se spune, la nivel mondial ; că «vorbim europenește» la fel de bine ca alții și poate mai bine și că mintea ne aleargă iute în orice cursă. Lucrul cel mai important este* selecția, *cine și cum o face, ca să fim contemporani și competitivi, pe măsura inteligenței și harului nostru și a moștenirii unor mari înaintași ce ne privesc de pe soclul statuilor, dar și a eroilor necunoscuți ai culturii românești care au adunat pentru cine va să vie. Iară pe alergătorul cu care vrem să cîștigăm derby-ul, să nu-l stricăm la căruța cu pămînt. Antrenamentul său altfel se desăvîrșește.*

I : Din unghiul de vedere al aceluia care este considerat fondatorul revistei *Secolul 20*, care credeți că sînt astăzi aspectele principale ale schimbului de valori pe care literatura română nu le poate neglija în existența ei europeană ? Ce rol acordați cinematografiei românești în acest schimb de valori ? Cum credeți că ea ne-ar putea face mai cunoscuți tocmai prin tradiția și originalitatea literaturii noastre ?

R : *Am răspuns parțial mai înainte și multe mai sînt de spus. Cred că cinematografia joacă azi, în comunicarea internațională, rolul principal. Ea parcurge azi, la noi, o nouă perioadă de tranziție, după una de virf. Este evident că ecranizarea unor opere literare interesante ne-ar fi de mare folos în exprimarea identității noastre specifice, dincolo de propria noastră rețea de difuzare. În consumul enorm de peliculă ce se face de către televiziunea tuturor țărilor își va afla locul și cineastul nostru încărcat de valorile literaturii naționale. Dar revin la punctul de vedere expus mai înainte : criteriul de selecție aparține cunoscătorului. Elanul festiv al improvizației mai mult păgubește decît servește.*

I : Dacă ar trebui să dați un sfat unui tînăr debutant astăzi în viața literară, după o îndelungată activitate publicistică și artistică, ce ați simți nevoia să-i împărtășiți ? Care ar fi dezideratele pe care ați considera că generația dv. ar trebui să le transmită viitorimii ?

R : *N-aș mai vrea să fiu tînăr, cînd totul era numai «pentru» sau «contra». Fericit cel ce poate pătrunde cauzele secrete ale lucrurilor ? Nu-i adevărat ! Fericiți nu sînt nici cei săraci cu duhul. A fi onest, acesta e, pe firul vieții, țelul final : «să nu-ți faci neamul de rîs», cum zicea tatăl meu, odihnească-se-n pace ! Dar unui literat nu-i pot vorbi astfel, de aceea prefer să-l trimit la sfatul lui Polonius către Laertes :* «să fii credincios ție însuți»... *Și să nu încetezi de a-ți pune întrebări.*

(Convorbire consemnată de Ileana CORBEA)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IPOTEZE

UN IZVOR NESEMNALAT AL «ANONIMULUI BRÎNCOVENESC»

Deşi vechile susţineri ale lui I.G. Sbiera [1] şi Nicolae Iorga [2], în sensul că Anonimul brîncovenesc — *Istoria Ţării Româneşti de la octombrie 1688 pînă la martie 1717* [3] — este Radu Popescu însuşi au căzut în desuetudine, din lipsă de argumente şi susţinători [4], disputa se menţine încă vie în legătură cu un alt aspect privind domnia lui Brîncoveanu care îi implică pe cei doi autori : tratată şi de Radu Popescu [5], cu multe asemănări de conţinut şi de formă, ridică întrebarea dacă Anonimul l-a folosit aici pe autorul *Istoriilor* sau invers.

Argumentele se împart şi de o parte şi de cealaltă, hotărîtoare fiind totuşi, în acest caz, numai corecta datare a celor două lucrări sau, cel puţin, certa lor eşalonare în timp, punct în care preopinenţii nu s-au pus încă de acord.

Pornind de la punctul de vedere că Radu Popescu este autorul întregii cronici a Ţării Româneşti, de la 1290 pînă la martie 1729 inclusiv, deci şi al aşa numitului *Letopiseţ al Bălenilor* (1290 — mai 1688), convingere pe care ne-am format-o în cadrul cercetărilor întreprinse în timpul din urmă pentru lucrarea *Cronicarul Radu Popescu*, pe care o pregătim, credem că punerea faţă în faţă a Anonimului brîncovenesc (ne permitem să folosim această denumire mai scurtă, intrată în uz, pentru cronica acestuia) cu partea întîi a *Istoriilor* lui Radu Popescu (1290 — mai 1688) ar arunca lumini noi în precizarea raportului dintre cei doi autori şi a relaţiei ce există între operele lor.

Este o operaţie pe care n-au întreprins-o, pînă acum, în încercarea de a stabili direcţia influenţei şi împrumutului pentru partea privind perioada domniei lui Constantin Brîncoveanu, cercetătorii care s-au ocupat de opera Anonimului brîncovenesc şi nici cei puţin cei care susţin paternitatea lui Radu Popescu şi pentru etapa anilor 1290 — mai 1688 din *Istoriile* sale (I. G. Sbiera, Constantin Giurescu, Giorge Pascu, Nicolae Cartojan, Constant Grecescu ş.a.).

Confruntarea amănunţită a operei Anonimului cu prima parte a *Istoriilor* scoate la iveală surprinzătoare puncte comune care, deşi nu prea numeroase, confirmă, indiscutabil, că Anonimul a cunoscut şi a *folosit*, într-o anumită măsură, această parte a scrierii lui Radu Popescu.

Prezentînd cucerirea de către ruşi, în 1696, a cetăţii Azacului, stăpînită de turci (p. 323), Anonimul aminteşte de o situaţie mai veche cînd, pe vremea

---

[1] *Mişcări culturale şi literare la românii din stînga Dunării în răstimpul de la 1504—1714*, Cernăuţi, 1897, p. 206—207.

[2] *Cronicele muntene*, Bucureşti, 1899, p. 59—75 (extras din *An. Acad. Rom.*, mem. secţ. ist., s. II, tom. XXII) ; *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* [1901], ed. nouă îngrij. de Barbu Theodorescu, vol. I, Bucureşti, Edit. Didactică şi pedagogică, 1969, p. 143—153.

[3] Ediţie îngrij. de Constant Grecescu, pref. Dan Simonescu, Bucureşti, Edit. Ştiinţifică, 1959 ; publicată şi în *Cronicari munteni*, ed. îngrijită de Mihail Gregorian, vol. II, Bucureşti, EPL, 1961, p. 273—352 (din această din urmă ediţie vom cita în continuare, indicînd direct în text paginile).

[4] Unele reveniri, totuşi : Ion Roman, în *Preocupări literare*, V, 1940, p. 608—613, şi chiar G. Călinescu, în *Compendiu*, în 1945, p. 17—18 (cf. ed. a III-a, E.P.L., 1968, p. 26—27) ; mai de curînd, Eugen Stănescu, studiu introductiv la *Cronicari munteni*, ed. cit., vol. I, p. XXIII şi LXXXV—LXXXVI.

[5] *Istoriile domnilor Ţării Româneşti*, ed. critică de Constant Grecescu, Bucureşti, Ed. Acad. R.S.R., 1963, vezi pp. 188—206 (ediţie din care vom cita în continuare, indicînd direct în text paginile).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

domniei lui Radu Mihnea în Moldova şi a fiului acestuia Alexandru Coconul în Muntenia, ruşii au fost determinaţi să cedeze de bună voie această cetate turcilor : «... *mai nainte au fost cetatea moscalilor, ci pentru că făcea moscalii şi cazacii multă pagubă la Crim, pogorîndu-se cu vase pe Don la Crim şi sarea care să pogorăea la Crim pe apa aceea, pentru treaba crimlenilor, cînd vrea o sloboziia, cînd vrea o oprea, de care era mare zminteală crimlenilor. In zilele Radului-vodă, carele mai nainte în Ţara Rumânească fusese şi Sfînta Troiţă din josu Bucureştilor au făcut şi să mutase domn la Moldova şi în Ţara Rumânească era domn fiu-să Alexandru-vodă, într-aceea vreme sultan, împăratu turcilor, au chiemat pe toţi patriiarşii creştineşti şi au scris şi la domnul din ţara Moldovei şi la domnul din Ţara Rumânească, poruncindu-le să trimiţă soli despre ei, fiind tot o lége, să roage pă moscali să dea Azacul cetatea turcilor cu voie, că cu război nu o putea lua, că de nu o vor da pe toţi creştinii cîţi sînt supt stăpînirea turcilor, pă toţi îi va omorî. Ci aşa de frică trimise cărţi patriarşii şi domnii acestor ţări, cu soli la Mosc şi s-au rugat împăratului spuind şi lauda ce li să lăudase turcul şi s-au milostivit împăratul Moscului pentru creştini şi au dat cetatea de voie turcilor, care pînă acum o au ţinut...*» (p. 323—324).

Iată pasajul corespunzător din *Istorii* : «*În zilele lui Alixandru vodă Coconul din Ţara Rumânească şi a tatîne-său Radului vodă din ţara Moldovei, au dat moscali turcilor Azacul, cu această pricină că fiind acea cetate pe apa Donului şi pe mîna moscalilor, cazacii să sloboziea cu luntri de intra pe Marea Neagră şi făcea multe prăzi în locurile turceşti, atît cît şi pînă la Ţarigrad de multe ori ajungea şi mari prăzi şi spăime făcea turcilor ţarigrădeni şi iar întregi să întorcea înnapoi. Ca acestea văzînd turcul şi temîndu-să să nu cumva să le vie altele şi mai reale decît acestea, au silit pe Radul vodă ca să le fie la mijloc, cum ar putea cu meşteşug să scoaţă Azacul de la mîna moscalilor, să pue pază acolo turcească, să nu poată treace cazacii spre Marea Neagră. Şi aşa de nevoe Radul vodă i-au căutat a trimite soli la Mosc cu rugăciune şi spuind că de nu vor da cetatea Azacul, să laudă turcul că va să taie capetele domnilor dentr-amînduao ţările şi pe celalalt norod va să-l robească, bisericile va să le strice ; şi altele ca acestea au scris şi s-au rugat să facă bine să dea o cetate şi să mîntuiască doao ţări, cu mulţime de creştini şi bisearici. Ca aceastea auzind moscalii s-au îndurat de au dat cetatea şi au intrat turcii de pază şi de atunci nu mai putea cazacii să să mai sloboază pe apa Donului să intre în Marea Neagră să facă stricăciune turcilor*» (p. 91—92).

Pasajele, cum se vede, mai puţin unele adaosuri ale Anonimului (sarea «crîmlenilor», amestecul, în această intervenţie, a «patriarşilor creştini») şi unele exagerări ale lui Radu Popescu (cazacii ajungeau cu luntrile «şi pînă la Ţarigrad»), sînt identice ca temă cît şi ca mod de prezentare a faptelor. Sursa este, evident, Radu Popescu, aşa cum rezultă din ceea ce spune acesta în continuare : solului trimis de Radu Mihnea la ruşi i s-a «făcut şi *barat* înpărătesc, oricît negoţ va avea şi va merge în Ţara Turcească, vamă să nu dea şi aşa au şi fost. *Că era din neamul aceluea în ţara Moldovii, cu carii am vorbit şi eu,* şi mărturisiea că încă ţin hrisovul (adecă baratul)» (p. 92). Se ştie, din propria-i cronică, că Radu Popescu, după omorîrea de către Şerban Cantacuzino a tatălui său Hrizea vistierul, a fugit cu familia în «Ţara Turcească», «pă la Odrii (=Adrianopol) şi la Ţarigrad *şi de acolo la Moldova, la Duca vodă*» (p. 175).

Ceea ce confirmă, însă, pe deplin, că Anonimul nu a putut lua această ştire, cu toate micile modificări pe care le cuprinde, decît din *Istorii* este faptul că ştirea însăşi prezintă o gravă inadvertenţă cronologică. Cedarea de bună voie a Azacului (= Azov) de către ruşi turcilor n-a avut loc în timpul domniei moldovene a lui Radu Mihnea (1623—1626) ci cu vreo 20 de ani mai tîrziu, sub Vasile Lupu, în anul 1642[6]. Momentul este prezentat şi de Miron Costin, în *Letopiseţul* său, *la domnia lui Vasile Lupu*, unde dă şi numele solului care a fost trimis la Moscova : «*Azacul, cetate turcească pre apa Donului, care apoi au dat-o de bunăvoie Moscul turcilor înapoi. Isarŭ au îmblatŭ la aceasta, mijlocŭ pentru aceia cetate la Moscŭ, omŭ aicea în ţară* [= în Moldova, n.n.] *pe acele vremi vestitŭ cu neguţitoriia în Ţara Moschicească*»[7].

[6] *Istoria României*, vol. III, Bucureşti, Editura Acad. R.P.R., 1964, p. 170.
[7] Miron Costin, *Opere*, ed. P.P. Panaitescu, Bucureşti, ESPLA, 1958, p. 112.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cum a ajuns Radu Popescu la această greşită stabilire a evenimentului care l-a înşelat şi pe Anonimul brîncovenesc?

În Moldova fiind, în intervalul cca 1682—1686, deci după 40 de ani de la cedarea Azacului, a avut ocazia să stea de vorbă cu urmaşi ai acelui Isar, numit de Miron Costin, şi, interesat de istorie (el dă în cronică, cum se ştie, ample excursuri despre istoria Moldovei), a înregistrat datele din amintirile, evident deformate de timp, ale rudelor tîrzii ale renumitului negustător; aceştia l-au confundat pe Vasile Lupu cu Radu Mihnea.

Un alt pasaj din *Cronica Anonimului*, care are drept sursă *Istoriile* lui Radu Popescu este, întîmplător, tot în legătură cu Azacul, cedat de ruşi turcilor, în 1711, după bătălia pierdută de la Stănileşti: *«Deacii au strigat la pacea şi s-au rugat turcilor să le dea de mincare, care turcii priimind şi ei pacea, dîndu-le moscalii Azacul, cetatea carea este în gura apei Donului, de intră în marea ce să chiamă Meotis, şi alte cetăţi...»* (p. 340). Unele amănunte din această prezentare trimit la Radu Popescu care vorbeşte de cucerirea Azacului de către ruşi în 1637: *«Lt. 7145 [= 1637]. Cazacii moscalilor au luat cetatea Azacului de la turci şi oştile ce au fost într-insa le-au tăiat; care cetate iaste în gura apei Donului, ce cură în Marea Meotis şi de acolea curge în Marea Neagră»* (p. 99). La anul 1637 şi Miron Costin face menţiune de cucerirea Azacului de către ruşi dar fără nici un amănunt în legătură cu aşezarea cetăţii (*ed. cit.*, p. 112).

Amănuntele respective le-a putut lua Anonimul numai din *Istorii* pentru că sursa lui Radu Popescu era o lucrare străină, necunoscută şi nefolosită de către Anonimul brîncovenesc, cum rezultă din cercetarea cronicii sale, şi anume *Chronica gestorum in Europa singularium* de istoricul polon episcopul Paul Piasecki: «Initio ejusdem anni 1637 Casaci Moscoviae Tanas arcem, vulgo Azak seu Ozow dictam, apud ostium fluvii Tanais [=Don, n.n.] in Paludem Moetim, ac inde in Ponticum Euxinum defluentis sitam, expugnarant, praesidiumque Turcicum ibi excubans trucidarant»[8]. Formularea identică a amănuntelor privind aşezarea Azacului la Anonim, ca în *Istorii*, nu lasă nici un dubiu cu privire la sursa folosită de acesta. Apelul direct la Piasecki din partea Anonimului pare puţin probabil (*palus, -udis* înseamnă mai degrabă *mlaştină*, dar se preia *mare*, cum traduce Radu Popescu)[9], în timp ce în *Istorii* îl găsim folosit pe acest «istoric leşăsc», cum îl indică Radu Popescu, fără să-i spună direct numele, cel puţin la paginile 41, 67—73, 75—76, 78—79, 90, 99—101.

Perioada cu totul diferită tratată în cele două lucrări pe care le confruntăm face ca punctele de contact să nu fie, evident, prea numeroase, ele rezumîndu-se, la Anonim, cum am văzut, la trimiterea accidentală către unele evenimente din urmă sau la amplificarea unora curente cu amănunte scoase, de asemenea, din prezentări anterioare în *Istorii*.

Certitudinea folosirii de către Anonimul brîncovenesc a *Istoriilor* lui Radu Popescu, pe care o dau cele două episoade prezentate, ne îngăduie să evidenţiem şi alte indicii care conduc la aceeaşi concluzie. Fără a merge pînă la ultimele amănunte, vom prezenta cîteva dintre acestea, socotite întrucîtva mai semnificative. O judecată a Anonimului, *«ce au obiceiu neputincioşii de blestemă»* (p. 348), se găseşte la Radu Popescu, în domnia lui Matei Basarab, doar cu topica puţin schimbată şi între paranteze: *«(că neputincioşii au acest obicei, de bleastemă)»* (p. 109); apreciind cu totul lipsită de suport, chiar «nebunească», credinţa generalului austriac Heissler, că va putea cu puţinii lui ostaşi din Transilvania să învingă puterea turcească, Anonimul completează: *«Carele turcul de la* Răsărit *sculîndu-se au venit pe-ncet-încet şi au bătuit domnii, crăii, împărăţii mari şi puternice cît şi* Apusul *jumătate îl coprinsese şi cît să lăţiia, atîta să întăriia în avuţie şi în oameni...»* (p. 284); această succintă prezentare a creşterii treptate a puterii turceşti nu este decît tabloul mult mai larg pe care-l înfăţişează Radu Popescu în *Istorii*, începînd din primele pagini («s-au ridicat Otoman turcul [...] de au supus multă parte a *Răsăritului...*», p. 4), pînă dincolo de *«împresurarea Vienei»* (p. 178—179 şi urm.); găsim în ambele lucrări neologismul *armada* (An. brînc., p. 208, 308; R. Pop., p. 46, 189); este semnificativ faptul că termenul

[8] Ediţia Cracovia, 1648, p. 495. Piasecki, ca izvor al lui Radu Popescu, a fost semnalat, pentru prima dată, de Dragoş Seb. Neamţu în *«Paternitatea şi datarea cronicii „Istoria domnilor Ţării Româneşti"»*, în *România literară*, II, 1969, nr. 50, p. 12—13.

[9] În alt loc, tot după Piasecki, *ed. cit.*, p. 34, Radu Popescu traduce termenul prin *baltă* (p. 41).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apare pentru prima dată la Radu Popescu (p. 46) în cadrul unui pasaj pe care acesta l-a preluat, aproape cuvînt cu cuvînt, dintr-unul din izvoarele sale străine şi anume *Chronografuł lui Dorotei de Monembasia* [10]; o sintagmă ca «norocul nu i-au slujit» (p. 276) sau, pozitiv, «slujindu-le norocul» (p. 291) se regăseşte în *Istorii* încă din primele pagini pînă către sfîrşit (p. 8, 21, 36, 102, 103, 107, 182); de reţinut că Radu Popescu a întîlnit sintagma în *Letopiseţul* lui Grigore Ureche, folosit după un manuscris de tipul L. (lacunar) [11] de unde, poate, a şi preluat-o; un neologism ca «rebelişi» (p. 329 — editorul îl desparte, fără o justificare cerută de sensul logic şi gramatical al frazei, în «rebeli» şi «şi» apare în aceeaşi formă în *Istorii* încă de la p. 11; o altă sintagmă ca «munciia în tot chipul» (p. 341) sau «munciia în tot feliul» (p. 285) se găseşte la Radu Popescu identic (p. 79, 101), după cum întîlnim la ambii şi variante ale acestora (An. br., p. 294, 295, 301; R. Pop., p. 30, 103, 171, 179, 181).

Mai sînt încă numeroase expresii şi cuvinte caracteristice, identice sau foarte asemănătoare, în cele două texte puse în comparaţie mai sus, dar considerăm că cele prezentate sînt suficiente pentru a avea certitudinea că Anonimul brîncovenesc a cunoscut partea întîi din *Istoriile lui* Radu Popescu şi a folosit-o.

La ce concluzii pot conduce, privind lucrurile larg şi din mai multe puncte de vedere, cele stabilite de noi mai sus?

Mai întîi, s-ar putea presupune, de cei care contestă lui Radu Popescu paternitatea etapei 1290—1688, că Anonimul brîncovenesc este aceeaşi persoană cu enigmaticul Anonim al Bălenilor.

Apoi, date fiind atît de numeroasele şi certele apropieri semnalate, s-ar putea redeschide — acum cu noi argumente — teza că Anonimul brîncovenesc este Radu Popescu însuşi. Rămîne de cercetat şi de adus, eventual, şi alte elemente de sprijin.

Deocamdată, în ceea ce ne priveşte, ne vom opri la stabilirea raportului în timp dintre cele două opere. Dacă este evident că *Istoria Ţării Româneşti de la octombrie 1688 pînă la martie 1717* a fost scrisă după ce s-a redactat prima parte a *Istoriilor*, să încercăm să stabilim cînd s-a încheiat scrierea acesteia din urmă. Nu poate fi vorba, în nici un caz, de anul 1688, cum susţin adepţii *Letopiseţului Bălenilor*, mai întîi Nicolae Iorga (1899) iar în timpul din urmă, cu deosebire, P. P. Panaitescu [12]. Aici greşeşte şi Const. Giurescu, care admite aceeaşi dată, deşi el susţinea paternitatea lui Radu Popescu [13].

Elemente cronologice certe din text, ca şi altele ce pot conduce la stabilirea unor termene, trimit redactarea şi încheierea acestei părţi din *Istorii* mult mai departe.

Menţionarea lui Constantin Cantemir, domnul Moldovei, care *«au fost domn şapte ani şi au murit în domnie»* (p. 184) trimite la o dată după 1693 cînd moare acesta. Deşi se recunoaşte că menţiunea despre moartea lui Cantemir este «pomenită în toate manuscrisele» [14], P. P. Panaitescu invoca, în extremis, un prezumtiv *arhetip* care ar putea contrazice concordanţa manuscriselor existente. Dar chiar editorii *Letopiseţului cantacuzinesc*, de care P. P. Panaitescu leagă şi condiţionează redactarea paralelă a *Istoriilor*, enunţă categoric că partea din lucrarea editată, *«care se afirmă ca cronică a Cantacuzinilor, s-a scris la cîţiva ani după anul 1690, într-o perioadă mai liniştită a domniei lui Constantin Brîncoveanu»* [15]. Cînd cele două lucrări au fost privite nu numai din punct de vedere istoric ci şi din cel al concepţiei literare, cum procedează Mircea Anghelescu, distanţa dintre datele de întocmire a acestor două cronici se măreşte: *«„Letopiseţul Bălenilor"* [id est *Istoriile* lui Radu Popescu; n.n.] este un răspuns la *Letopiseţul cantacuzinesc, redactat ulterior acestuia* [subl. n.] şi în cunoştinţă de

[10] *Vivlion istoricon* [...] *parà tou ierotatou mitropolitou Monemvasias chriou Dorotheu*, Enetiisin, 1681; cuvîntul, p. 432, sub forma „Armada" (Titlul întreg al lucrării, destul de lung, la Dem. Russo, *Studii istorice greco-române*, vol. I, Bucureşti, 1939, p. 68).

[11] *Letopiseţul Ţării Moldovei pînă la Aron Vodă (1359—1595)*, ediţie de Const. Giurescu, Bucureşti, 1916, p. 40; ms. BARSR nr. 1445 (L[1]) fila 34 recto. Dragoş Seb. Neamţu, în *lucrarea citată*, referindu-se la Ureche ca sursă pentru *Istorii*, are în vedere aici un manuscris ipotetic în combinaţia M (Misail) + L (lacunar), versiune prelucrată de Nicolae Costin.

[12] *Începuturile istoriografiei în Ţara Românească* (1962), în *Contribuţii la istoria culturii româneşti*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1971, p. 450—451 (aici vorbeşte chiar de 1688!) şi 454.

[13] Const. Giurescu, *Contribuţiuni la studiul cronicelor muntene*, Bucureşti, 1906, p. 31.

[14] P.P. Panaitescu, *op cit.*, p. 450.

[15] *Istoria Ţării Româneşti 1290—1690, Letopiseţul cantacuzinesc*, ediţie critică întocmită de C. Grecescu şi Dan Simonescu, Bucureşti, Edit. Acad. R.P.R., 1960,, introducere, p. XIV.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cauză (nu însă și treptat, pe măsură ce se redacta *Letopisețul cantacuzinesc*»[16].

Textul lui Radu Popescu ne descoperă însă utilizarea unui izvor moldovenesc care conduce redactarea acestei prime părți din *Istorii* dincolo de anul 1705. Este vorba de așa-numitul „letopiseț buhușesc", *Letopisețul țării Moldovei de la Istratie Dabija pînă la domnia a doua a lui Antioh Cantemir, 1661—1705*[17], folosit însă într-un tip de manuscris, astăzi pierdut, care implica și «varianta Bălcescu»[18], parte din cronică pe care o vom cita după textul publicat de M. Kogălniceanu în *Cronicile României sau letopisețele Moldaviei și Valahiei*, vol. III, București, 1874. Lucrarea este folosită de Radu Popescu, pentru istoria Moldovei, începînd cu evenimente din domnia a doua a lui Gheorghe Duca (*Istorii*, p. 151)[19], pînă la a doua domnie a lui Dumitrașco Cantacuzino, inclusiv (*Istorii*, p. 180), ceea ce corespunde, pentru Muntenia, în prezentarea din *Istorii*, intervalului de la domnia lui Antonie vodă din Popești pînă înainte de sfîrșitul domniei lui Șerban Cantacuzino (oca 1684—1685).

Deși, cu privire la fapte din Moldova, apar numeroase știri în plus față de cele aflate în izvorul menționat (se știe că Radu Popescu a pribegit cîțiva ani în Moldova), iar altele sînt neglijate sau modificate, sînt indicii certe că autorul *Istoriilor* a avut în față și textul acestei cronici moldovene.

Astfel, dintre cronicile moldovene contemporane (excludem *Letopisețul anonim al Țării Moldovei (Pseudo N. Costin), 1661—1709*, întocmit în 1712, și pe Neculce care a scris mult mai tîrziu și care abia a folosit *Istoriile* lui Radu Popescu[20]), numai «letopisețul buhușesc» prezintă episodul în care apărătorii Cameniței, nemaiavînd posibilitatea să reziste turcilor, au dat foc prafului de pușcă din «ierbărie», sărind în aer odată cu aceasta (ed. Giur., p. 62); la Radu Popescu, cu ușoare modificări, p. 151; tot numai în această cronică se dau *împreună* numele celor doi conducători ai «podghiazului» care l-a ridicat pe Gheorghe Duca de la Domnești, în decembrie 1683, ducîndu-l prizonier în Polonia — Dimidiskie și Bainskie — (ed. Giur., p. 76; Kog. III, vers. Bălcescu, p. 81), Dimidenschi și Bainschi, la Radu Popescu (p. 180); de aici a cules, de bună seamă, autorul *Istoriilor*, pentru că se armoniza cu punctele sale de vedere, și zvonul că Duca a murit în Polonia otrăvit de Șerban Cantacuzino: «*Zic că și moartea Ducăi vodă cu otrava lui Șerban au fost*» (Kog. III, vers. Bălcescu, p. 83), care concordă cu formularea din *Istorii*: «*Cei mai mulți zic că Șărban vodă pen mijlocul unor leași, să-l fie otrăvit*» (p. 182).

Pentru confirmarea părerii noastre că Radu Popescu a avut efectiv în față un asemenea manuscris, punem în comparație cîteva pasaje din care se pot recunoaște, în *Istorii*, reminiscențe din formularele aflate în cronica moldoveană.

În episodul Ramadanoschi: «Pre urmă, *înțelegînd împăratul moschicesc* vicleșugul lui Rămădan, l-au prins și, *topind banii* ce au luat de la turci, *i-au turnat în gură* de au murit» (ed. Giur, p. 70—71; «Care *înțelegînd țariul Moscului, au topit aur* și *i-au vărsat pă gît* și acel sfîrșăt au dat Ramadanoschi» (R. Pop., p. 170). Prezentarea hatmanului pus de Gheorghe Duca, ca locțiitor al său în Ucraina, a cărei domnie o primise de curînd de la turci: «*și au pus hatman pre un grec anume Iani* Drăghinici, om slujit ce și *știa limbă rusească*» (ed. Giur., p. 72); «și peste toți mai mare *au pus pe un Iane Grecul* (adecă în locul lui), *carele știea limba lor căzăciască prea bine* și *l-au numit hatman*» (R. Pop., p. 177). Sub Dumitrașco Cantacuzino, în Moldova era «*foamete mare* [...] *cît mînca om pre om*" (Giur., p. 79); «oștile [...] au adus *mare foamete* țării, *cît și om pă om mînca*» (R. Pop., p. 180).

Este cert deci că *Radu Popescu și-a putut încheia prima parte a Istoriilor sale (1290 — mai 1688), cel mai devreme după anul 1705*. Data s-ar putea concretiza mai bine dacă am putea cunoaște cînd a avut posibilitatea cronicarul muntean să intre în posesia acestui «letopiseț buhușesc», lucru dificil de stabilit. În orice caz, nu putem fi

[16] Mircea Anghelescu, *Model etic și model literar în cronicile muntene din a doua jumătate a secolului al XVII-lea* [1976], în *Scriitori și curente*, București, Edit. Eminescu, 1982, p. 28—29.

[17] Ediție de C. Giurescu, București, 1913 (ediție din care vom cita, indicînd direct în text paginile).

[18] Cf. și Dragoș Seb. Neamțu, *op cit.*, p. 12.

[19] A folosit, probabil, un manuscris acefal, din care lipseau primele trei domnii (Istrate Dabija, Gheorghe Duca, prima domnie, și Iliaș Alexandru).

[20] Cf. D. Velciu, «*Marginalii la lucrarea „Valoarea istorică a tradițiilor consemnate de Ion Neculce", de prof. Const. C. Giurescu*», în *Studii*, tom. 22, 1969, nr. 5, p. 984—985.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de aceeași părere cu Dragoș Seb. Neamțu, *op. cit.*, care tinde să situeze redactarea și a acestei prime părți a *Istoriilor* în vremea domniilor lui Nicolae Mavrocordat care încep, în Muntenia, după 25 decembrie 1715. Nici un indiciu cronologic sau de interpretare a textului nu susține o asemenea supoziție. Dimpotrivă, repetatele acuze la adresa grecilor (p. 18, 84—85, 87, 165—166), dintre care unele destul de acide, vorbesc singure despre faptul că nu puteau fi scrise, în timp ce domnea *grecul* Nicolae Mavrocordat, tocmai de cel mai nereținut *laudator* al său.

Am mai putea adăuga, ca o completare în privința termenului, că ms. rom. 1445 BARSR, letopisețul lui Grigore Ureche, citat de noi mai sus pentru documentarea unei afirmații, manuscris de tipul L[1], dovedit ca util zat drept izvor de Radu Popescu, *a fost realizat în Țara Românească*, fiind copiat, după opiniile cercetătorilor avizați, *la începutul secolului al XVIII-lea* [21], ceea ce poate avea o valoare, pentru tema noastră, coroborat cu celelalte elemente puse în discuție pînă acum.

Data încheierii redactării primei părți a *Istoriilor* o putem stabili, față de cele de mai sus, prin opoziție cu data începerii redactării cronicii Anonimului brîncovenesc.

Lăsînd la o parte fantezista datare a lui Constant Grecescu, anul 1739 [22], cînd întocmirea unei asemenea lucrări, în spiritul în care se prezintă, nu mai avea o justificare firească, considerăm ca întemeiată datarea propusă de ultimul cercetător temeinic al Anonimului brîncovenesc, Mircea Cociu [23], care, folosind și analiza făcută de P. P. Panaitescu [24], stabilește data începerii redactării acestei cronici în 1707, moment în care se conturează net ruptura dintre Brîncoveanu și Cantacuzini. De altfel, în acest an, din dispoziția lui Brîncoveanu, Radu Greceanu, cronicarul oficial, pe temeiul demascării uneltirilor cantacuzinești, refăcea partea a doua a cronicii sale, așa-numita «istorie de taină» [25].

Dovedită fiind folosirea de către Anonim a primei părți a *Istoriilor*, putem afirma că *Radu Popescu și-a încheiat redactarea etapei 1290 — mai 1688 din „Istorii după 1705 și înainte de 1707*, mai aproape, credem de ultimul termen, [26] s-ar putea spune în preajma începerii lucrului de către Anonim la cronica sa brîncovenească.

Pe de altă parte, cînd cunoaștem că partea a doua a *Istoriilor* lui Radu Popescu, de la mai 1688 mai departe, trimite, încă din început (p. 187), la fapte cunoscute (p. 213) abia după venirea la domnie a lui Ioan Mavrocordat (după noiembrie 1716), se desleagă singură întrebarea cine pe cine a folosit în tratarea domniei lui Brîncoveanu: este evident că *Radu Popescu a fost cel care a beneficiat de opera Anonimului*.

Așa cum se prezintă, *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688, pînă la martie 1717* se instituie drept o continuare imediată a primei părți a *Istoriilor*, începînd după «ce au murit Șărban-Vodă» (p. 275), deși între ele lipsesc cinci luni (mai—oct. 1688). Scrisă în același spirit dușmănos Cantacuzinilor, unele aprecieri din text trimit direct, așa cum observa Const. Giurescu încă din 1906 [27], la opera pe care autorul își propusese să o continue. Astfel, vorbind de nădejdile neîmplinite ale

[21] C. Giurescu, *Noui contribuțiuni la studiul cronicilor moldovene*, București, 1903, p. 10—12; Liviu Onu, *Critica textuală și editarea literaturii române vechi*, Edit. Minerva, seria Universitas, 1973, p. 84. De reținut că ms. rom. L[1], de același tip cu L[1], dar mult mai vechi, așa-numitul ms. Grigore Crețu, deținut după aceea de Gh. Cardaș, în prezent la «Casa Dosoftei» din Iași, a fost realizat în Moldova și n-a circulat în sec. XVII—XVIII în Țara Românească.

[22] *Introducere* la ediția citată (v. nota 3, supra), p. XXXIV—XXXVI.

[23] *Izvoarele și datarea «Anonimului brîncovenesc». O reconsiderare a argumentelor*, în *RITL*, tom. 26, 1977, nr. 4, în special p. 529—534.

[24] Recenzie la *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688, pînă la martie 1717*, în *Studii*, XIII, 1960, nr. 4, p. 327—328.

[25] Vezi Radu Iogofătul Greceanu, *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brîncoveanu voievod (1688—1714)*, ed. critică de Aurora Ilieș, București, Edit. Acad. RSR, 1970, *Introducere*, p. 12.

[26] În treacăt fie spus, noua datare a primei părți a *Istoriilor*, la care am ajuns (cca 1706), constituie un nou argument pentru susținerea paternității lui Radu Popescu, împotriva contestatarilor care găseau, în «marea diferență de timp ce se invoca între datele de redactare a celor două părți (1688, respectiv 1719, cum consideră unii, peste 30 de ani!), un serios motiv de a-i nega cronicarului paternitatea pentru prima parte.

[27] C. Giurescu, *Contribuțiuni*..., p. 130—131.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

văduvei lui Şerban Cantacuzino de a-l vedea domn pe fiul său Gheorghe, Anonimul socoteşte că «n-au vrut Dumnezeu şi tiraniile tătîni-său, ce făcuse boierilor şi săracilor ţării» (p. 280), iar către sfîrşitul domniei lui Brîncoveanu, cu referire la neoazurile pe care i le crează domnului rudele cantacuzineşti (e vorba de dezertarea lui Toma Cantacuzino la ruşi, în 1711), adaugă, în completare, următoarele: *«Iar Cantacuzineştii, adecă Şăităneştii, care din feliul lor era neodihniţi şi nemulţămitori tuturor domnilor, precum s-au văzut mai pre urmă scris, că tuturor celor mai denainte s-au arătat cu ficleşug şi cu răotate, şi domnului Constantin-vodă încă au început să-l ficlenească»* (p. 341).

Asemenea aprecieri, atît cea care îl priveşte direct pe Şerban Cantacuzino, cît şi cea referitoare la întreg neamul Cantacuzinilor, nu puteau trimite, în acel timp, la nici o altă cronică munteană decît la *Istorii*. De altfel, observă de asemenea C. Giurescu, Anonimul păstrează şi forma naraţiunii din *Istorii*, fiecare domnie fiind precedată, ca titlu, de numele domnului şi anul începerii domniei.

Că cei doi cronicari s-au cunoscut — au fost, evident, contemporani — nu mai încape îndoială, dar ceea ce trebuie subliniat este că s-au şi apreciat reciproc. Dovadă, cel puţin din partea Anonimului, faptul că îl menţionează, favorabil, pe Radu Popescu de nu mai puţin de patru ori (p. 286—288, *«fiind învăţat şi t... limba letinească»*, în misiune la generalul Heissler; p. 312, considerat între *«boieri mari»*, misiune pentru construirea cetăţii Cladovei; p. 316, în apropierea lui Brîncoveanu, citeşte în divan hîrtiile care îl acuză pe Constantin Ştirbei, clucerul; p. 349, «boier», trimis de Ştefan Cantacuzino, cu alţii, pentru aplanarea conflictului de hotar cu turcii brăileni) şi îi omite numele (ca şi pe ale altora, legaţi de vechea facţiune a Bălenilor), cînd prezintă complotul împotriva lui Brîncoveanu, organizat de Dumitraşco paharnicul Corbeanu (p. 300—303), ceea ce nu face Radu Greceanu (v. ed. A. Ilieş, p. 215), care, s-o spunem, era rudă, prin alianţă, cu Radu Popescu.

Încheiată nu cu multă vreme înainte ca Anonimul să înceapă redactarea propriei cronici, prima parte a *Istoriilor* lui Radu Popescu trebuie să fi avut, în acel timp, o circulaţie încă destul de restrînsă, aflîndu-se cum socoteşte şi Const. Giurescu, *«mai numai la membrii familiei cronicarului sau la prietenii şi rudele sale cele mai apropiate»*[28]. Ceea ce ne îndeamnă să apreciem că, făcînd parte dintre aceştia, Anonimul brîncovenesc — cine va fi fost el! — s-a bucurat de încrederea de a avea în mînă, printre cei dintîi cititori, dacă nu va fi fost chiar primul, această parte a *Istoriilor domnilor Ţării Româneşti* a lui Radu Popescu, de la 1290 la mai 1688[29].

Iar folosirea de către Radu Popescu a cronicii Anonimului, în ciuda nepotrivirii lor parţiale de vederi asupra domniei lui Brîncoveanu, întăreşte şi mai mult părerea că cei doi talentaţi cronicari, amîndoi oameni de cultură, apropiaţi ca spirit, s-au cunoscut între ei, şi-au cunoscut operele şi că, inevitabil, s-au influenţat reciproc, cel puţin într-o măsură, în scrisul lor.

Dumitru VELCIU

[28] *Ibidem*, p. 149. Este de aşteptat că, într-o primă etapă, după redactare, ca a circulat «public» nesemnată de autor, întrucît cuprindea, cum se ştie, severe critici la adresa Cantacuzinilor, rudele apropiate ale lui Brîncoveanu, domnul din scaun cu începere din oct. 1688, dind naştere, din această cauză, cunoscutelor dificultăţi în identificarea ulterioară a autorului.

[29] Legătura strînsă pe care o întrevedem între cei doi cronicari ar putea explica şi lipsa urmării directe dintre cronici (cele cinci luni care le separă), întrucît Anonimul, vorbind de moartea lui Şerban Cantacuzino, o dă următor unui «precum s-au zis mai sus» (p. 275) care nu se află acolo şi nici în partea respectivă din *Istorii*. Hotărît să-şi înceapă opera cu domnia lui Brîncoveanu,ca o continuare nemijlocită a *Istoriilor* pe care le avea în faţă, Anonimul a putut primi asigurarea lui Radu Popescu că va încheia curînd, cu cele cinci luni, domnia lui Şerban (domnul murise de 19 ani!), promisiune pe care, cum ştim, cronicarul, din motive pe care nu ne propunem să le discutăm aici, nu şi-a îndeplinit-o decît după cîţiva ani.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O «ANECDOTĂ» NECUNOSCUTĂ A LUI CREANGĂ ?*

«... schematic, incomplet și fără pic de sare...»

Răspund la întrebarea pe care mi-o puneți, și anume dacă manuscrisul nesemnat, cu titlul Mare lucru este blagoslovenia Domnului *și datat în colțul de sus din stînga deasupra titlului «*1883, Iuniu*», este scris de mîna lui Creangă.*

Cine a citit în tirajul special al ediției lui moș Ghiță Kirileanu, regretatul meu prieten, Povestea Poveștilor *(în paranteză* Povestea P....., en toutes lettres*), a văzut că la sfîrșit are două date :* «Simbătă 1877 octombrie 22» *și* «1878 Noemvrie 12».

Care va să zică, autorul «corozivei» o citise prima dată la Iași, la aniversarea Junimei din 1877, iar apoi, desigur, la cererea organizatorilor, și în anul următor.

Se mai poate pune așadar problema dacă textul din 1883, schematic, incomplet și fără pic de sare, să fie scris tot de mîna autorului care cu șase ani înainte făcuse din cunoscuta poveste, încă din timpul Renașterii, în versiunea sa (probabil printr-o filieră populară rusească), o adevărată capodoperă ?

Scrisul se aseamănă pe alocuri, dar sînt și deosebiri de grafie și de ortografie : Creangă scria Dumnezeu *cu z, textul din 1883 cu d (și altele !).*

14. 10. 1934

Șerban CIOCULESCU

«... o variantă a Poveștii poveștilor**»**

Am participat, în luna ianuarie, la sesiunea științifică a Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» în care cercetătorul Stancu Ilin a prezentat comunicarea *Un manuscris literar și mai multe enigme ;* era vorba, acolo, despre o probabilă inedită Ion Creangă, avînd titlul *Mare lucru este blagoslovenia Domnului.* Comunicarea mi s-a părut, ca ipoteză de lucru, foarte interesantă. Apoi am citit-o, definitivată, în revista de față, și am consultat și o copie xeroxată a manuscrisului atît de norocos descoperit la Arhivele Statului din București. Îndrăznesc să cred, tot ca ipoteză de lucru, că această scurtă povestire ar putea fi, într-adevăr, o variantă concepută de Creangă a *Poveștii poveștilor.* E posibil ca marele scriitor, care nu crea pentru sertar, să fi vrut să publice cumva *Povestea poveștilor* și în acest scop să-i fi croit (sau recroit) o înfățișare mai «de pe ulița mare». În acest caz, varianta descoperită de Stancu Ilin poate fi o primă formă — o tatonare stilistică — a poveștii care nu a mai apucat să capete înfățișarea finală dorită de autor. Cam multe ipoteze, mi s-ar putea obiecta. Obiecție, desigur, întemeiată. Aș putea adăuga că s-ar mai putea formula încă alte, multe, ipoteze. Dar, dincolo de ele, rămîne faptul important al asemănării izbitoare a *variantei* (cred că astfel trebuie considerată *Mare lucru este blagoslovenia Domnului*) cu textul «clasic» al *Poveștii poveștilor.* Și dată fiind apartenența probabilă a acestei povestiri la laboratorul de creație al lui Ion Creangă, în general destul de puțin cunoscut, nu cred că e bine să nu o luăm în seamă cu toată considerația scrupuloasă ce o merită.

10. 10. 1984

Z. ORNEA

---

* Continuăm «dezbaterea» în jurul unui «enigmatic» manuscris literar, *Mare lucru este blagoslovenia Domnului,* presupus a aparține lui Ion Creangă (Vezi : *R.I.T.L.,* nr. 1/1984, pp. 89—93).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROFIL CONTEMPORAN

Octavian PALER

O neobosită trăire

Octavian Paler ocupă un loc cu totul aparte în creaţia noastră culturală de astăzi. N-am şti în ce anume categorie să-l încadrăm, dar de fapt el nici nu doreşte aceasta. A-l califica drept eseist este prea mult sub aspectul extensiunii şi prea puţin sub aspectul adîncirii. Statutul creator care i s-ar adecva poate cel mai bine ar fi acela de mare poet al ideilor. Ca să evităm orice confuzie, trebuie să precizăm că nu este un poet gînditor, ci un gînditor poet. El gîndeşte continuu în această ipostază, dar numai după ce fiecare particulă a propriei gîndiri a trecut prin filiera celor mai intense şi celor mai fin nuanţate trăiri ale sale. Materia primă a cugetării sale se arată imensă. Nu există civilizaţie veche sau nouă de pe meridianele lumii, nu există peisaj, oraş, relicvă arhaică de proporţii monumentale, operă mare de artă, cărare sacră a istoriei, care să nu fi intrat mental în incinta acestei neobosite trăiri.

Este o uriaşă diversitate de intenţii, care converg, însă, către unitatea inconfundabilă ce caracterizează receptivitatea activă a lui Octavian Paler. Pluralitatea tumultuoasă a ce vede el se adună cuminte în unitatea a cum vede şi simte el tot ceea ce-i cuprinde capacitatea de absorbţie, de asimilare, de asociere şi disociere a obiectului intrat în cîmpul observaţiei sale. Cu aceasta, abia ne-am fixat în temă. Rămîne acum să ne oprim mai insistent asupra numitului mod cum vede şi simte Octavian Paler ceea ce receptează. Nu ne putem, însă, duce pînă la capăt firul analizei la care ne-am angajat, decît integrîndu-l pe scriitor în tot ce prezintă mai intim al său, spiritul românesc.

Românească este în totul această fire lipsită cu desăvîrşire de morgă, de pedanterie, de preţiozitate. Poate că tocmai această trăsătură de distinsă modestie l-a depărtat întrucîtva de caracterul distant, protocolar şi autoritar al superbelor vestigii lăsate de Roma antică. Se simţea acolo sclavul dac apăsat şi împovărat în mediul Urbei eterne. Scriitorul Octavian Paler, asemenea omului Octavian Paler, ni se înfăţişează discret, retras, simplu, sincer, binevoitor, afectiv, adînc uman, gata să te îmbrăţişeze fără gesticulaţie, numai cu privirea şi cu sufletul. Are ceva din natura larg aerisită a omului de munte din satul său transilvan, pe care-l evocă adesea cu cumpătare, fără emfază, în scrierile sale. Mental se situează parcă mereu în spaţiul acelei vetre străbunești de unde priveşte, simte şi înţelege lumea. A călătorit mult, dar parcă însăşi lumea, cu toate comorile ei, a călătorit într-însul. Aici tocmai se descoperă adîncul său specific naţional.

Nu este, oare, o transcriere într-un registru de cultură ultrarafinată a transhumanţei ciobanilor noştri din veacuri, care au ajuns cu turmele pînă în Caucaz şi pînă în Sicilia, rămînînd, totuşi, mereu singuri în faţa celor văzute, mereu cei de acasă, unde se şi întorceau ca pe un fir al Ariadnei? Dar imaginea celor văzute li se păstrează întipărită în cuget şi nu li se şterge niciodată.

Tot astfel şi spaţiul lăuntric al receptivităţii lui Octavian Paler este ospitalier, ca şi tinda casei din localitatea natală. El se comportă primitor românește faţă de toate valorile naturii şi ale istoriei, pe care le introduce într-însul cu dragoste şi cu acea bunătate de frate, singura care poate înţelege lucrurile în stră-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fundurile lor. Scriitorul nu scrutează aspru esența acelor lucruri, ci o mîngîie cu sufletul deschis, făcînd-o, astfel, să iasă mai vie și mai nuanțată la iveală. El deschide larg, cu o caldă ospitalitate, ușa conștiinței sale tuturor imaginilor pe care le-a selectat, omenindu-le cu cele mai captivante interpretări, de unde ele ies, apoi, nimbate de sensuri neașteptat de adînci și originale, pe care nimeni nu le-a surprins pînă acum.

Pe Octavian Paler nu-l poți înțelege radical fără să-l iubești și nu-l poți iubi decît simțindu-te profund atașat de marele spirit românesc, în care el se înscrie ca o prețioasă parte integrantă.

Edgar PAPU

Cariatide la templul Memoriei

Elementul definitor al scrisului și, deci, al personalității lui Octavian Paler este neliniștea. O «zeitate» pe care spiritul edificator (adică lămuritor-constructiv) al autorului a așezat-o pe un trepied compus din trei verbe emblematice ale cugetării: a călători, a întreba, a cunoaște. Drumul, îndoiala, meditația sînt cele trei direcții subsumate, în fond, Neliniștii, iar în fapt Memoriei. Realități care, dincolo sau alături de marca stilistică și existențială inconfundabilă a autorului, implică o serie de tensiuni bipolare și o suită de paradoxuri ce conferă acestui sistem de gîndire un statut aparte în literatura română de azi: teoretic văzînd lucrurile, Octavian Paler ar trebui să fie un fericit, un entuziast al contemplației; practic, însă, el gravitează între două sintagme ce exclud unitatea și împăcarea: «melancolie arzătoare» și «blîndețe, tragică». Dacă omul este măsura celor ce sînt cum că sînt și a celor ce nu sînt cum că nu sînt, omul lui Paler este măsura lucrurilor care ar fi trebuit sau care sînt cum nu ar trebui — să fie. În consecință, măsura deviază, se dezorientează și reorientează lucrurile. Protagoras trece prin Nietzsche, Socrate prin Kierkegaard, Homer prin Proust, Seneca prin Malraux, Marc Aureliu prin Cioran, Delfi prin Hiroșima, Don Juan prin Don Quijote, El Greco prin Van Gogh, Erasm prin Luther, ș.a.m.d.

Nu numai ce extragem din memoria colectivă, ci și ceea ce îi acordăm acesteia din perspectiva memoriei individuale — devine esențial pentru cugetare. Sînt «locuri care te cheamă nu atît să le cunoști, cît să-ți arate chipul cu care le privești» (Caminante, p. 1), sună, profund romantic o aserțiune a autorului. Actul de cunoaștere se revelă ca auto-cunoaștere: tripla ipostaziere a energiei cognitive — în trecut, prezent și viitor — așează eul într-o dublă incertitudine: în față se află umbra de acum, iar în centru — cea dintotdeauna: «Memoria e o a doua umbră pe care o purtăm în noi și e prea grea de ceea ce au văzut și alții ca să se retragă tăcută și neobservată, lăsîndu-ne să ne uităm singuri la peisajul real» (Drumuri prin memorie, I, p. 230). Rolul de placă turnantă în simțirea europeană deținut de acea afirmație a sărmanului Werther, «cobor în mine și descopăr o lume». («Unde este această insulă dacă nu în noi înșine?» se întreabă Octavian Paler. Scrisori imaginare, p. 76, ca un nou «discipol la Thais») — trecută prin Freud și Jung, face ca realul și imaginarul să gliseze, să-și potențeze reciproc semnificațiile.

Cît investim în memorie și cît se află deja captiv acolo? este, deci, interogația ce tensionează toată creația lui Octavian Paler: «Oare nu cumva Elada este opera lui Hölderlin, a lui Nietzsche, a lui Winkelmann și a lui Goethe, a lui Renan [...]? oare nu cumva Elada, așa cum o gîndim astăzi, n-a existat, ci există numai nostalgia ei? Oare nu cumva singura Eladă adevărată este cea posibilă?» (Scrisori imaginare, p 65). *Această «fericită capacitate de a presupune» cum ar zice Burckhardt (citat în* Caminante, *p. 142) nu rezolvă, ci suspendă (benefic) sensurile demonstrației, neliniștește traiectul autorului și discursul ideilor.*

«Secolul al XIX-lea a fost un secol care, în mare, a stat sub semnul Răspunsului, în vreme ce secolul nostru stă, în mare, sub semnul întrebării. De aici vine, cred toată aventura labirintică a culturii secolului XX» (Polemici cordiale, *p. 232). Pe de altă parte* «eu n-am știut niciodată să răspund la întrebarea „spre ce?" și n-am pierdut nici un prilej pentru a ezita între două lucruri atunci cînd

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

am putut să ezit» (Viața pe un peron, *p. 143), spune eroul romanului-eseu, iar în* Caminante. *Octavian Paler declară ferm :* «oricum, răspunsurile n-au fost niciodată specialitatea mea» *(p. 126).*

«În noi există permanent și marea și valul. Și certitudinea și reculul spre incertitudini. Cu o față privim spre speranțe, cu alta spre amintiri» (Caminante, *p. 116), realitate deopotrivă salvatoare și alienantă, Neputința fixării, oscilația continuă între contrarii face imposibilă, pînă la un punct numai, opțiunea esențială :* «Dar tu nu ești întreg, Galilei [...] Există însă cealaltă jumătate a ta, Galilei, cea care a murmurat eppur si muove, obligîndu-se astfel să nu uite nimic. Această a doua jumătate din tine nu se poate să nu știe că în timp ce amurgul arde ca o rană divină, destinul oamenilor e să suporte sau să nege rugul» (Apărarea lui Galilei, *p. 54). Este ceea ce va genera dualitatea omului lui Paler, fie că acesta este călătorul cu conștiință interogativă din* Drumuri prin memorie *și* Mitologii subiective, *fie că este ego-ul și alter (anti ?) — ego-ul lui Galilei sau cuplul din* Viața pe un peron, *fie că este vorba de capacitatea de a înțelege deopotrivă pozitivul și negativul subsumîndu-le ideii de unitate, de armonie creator-culturală, din* Polemici cordiale. *Memoria pune mereu eul în ecuații, pentru că* «numai ținînd minte vom putea să alegem» (Scrisori imaginare, *p. 70) și pentru că* «un om care n-are curajul să-și aducă aminte, n-are nici curajul să spere» *(din interviul acordat lui Adrian Păunescu,* Sub semnul întrebării, *p. 389).*

Omul *lui Paler este în egală măsură un culpabilizat și un anchetator ; de aici monologul și de aici dialogul său perpetuu. Condamnat, el condamnă, întinde capcane sistematic nu atît pentru a cădea, cît pentru a demonstra cum este posibilă evadarea. Cînd va fi publicată,* Un muzeu în labirint își va dezvălui pe deplin *accentul de fond, cel pus pe psihologia creației, față de care esteticul este doar aparență : nu atît analiza artistică, dar cea moral-afectivă interesează, un stil, un curent, un tablou semnifică un caz, un destin, o conștiință cel mai adesea traumatizată. Și totuși, omul lui Paler este mai mult și mai puțin, totodată, decît un împătimit al Adevărului ; el este un împătimit al Formei, pentru că de la* formosus *a venit frumos. Greu de spus ce captivează la Paler : a gîndi bine sau a spune frumos ? Gravitatea exclude jubilația, bucuria e reținută, revelațiile se simt sub rigoarea discursului, dar ele se văd, în fapt, prea puțin. Aceasta pentru că, în memorialistică, Paler nu suferă de «complexul Dinicu Golescu». «Complexul Galilei» este cu mult mai puternic.* «De ceea ce nu vreau să-mi fie frică este curajul de a-mi pune întrebări» *(interviul cit.) Unul din leit-motivele retoricii sale —* oare nu cumva, oare de ce ? *— este dovada unui spirit specular (și spectacular) pe cît de «voltairian» și «cartezian», pe atît de «winkelmannian» și «rousseauist», a cărui unică frenezie provine din dinamica ipostazierilor : Tiresias, ca și Nero, Ulise ca și Don Juan, Cortés ca și Moctezuma, Don Quijote ca și Descartes, Machiavelli ca și Pascal ori Kafka, singurătatea-întru-solidaritate, ca și complicitatea sadică, voluptatea vieții ca și ardența ascetică, toți și toate reprezintă un* instrumentar catalitic, *dacă se poate spune așa, prin care, reflectîndu-se, actorul se pierde și se regăsește o dată mai mult.*

Într-unul din celebrele sale dialoguri despre cuvînt, Heidegger stabilește, oarecum în consonanță cu acea teorie claudeliană a cunoașterii co-naissance, *o relație maritală, să-i zicem, între întrebare și răspuns, altfel spus : o logodnă a Spusei cu Eul, cu ființa. Acest* Zusage, *tradus de francezi prin* fiancer, *lămurește — pe alt plan — raportul dintre cel care întreabă și realitatea care-i răspunde. Cuvîntul — semnul și sensul Lucrului — se află închis în acesta, dar închis înspre deschidere (ascultare) :* «nu a întreba este gestul propriu al gîndirii, ci a-ți dărui auzul cuvîntului, a pune urechea la ceea ce stă să vină spre întrebare» (Unterwegs zur Sprache, *trad. fr.* Acheminement vers la parole, *Gallimard, 1981, p. 159, conf.* Le déploiement de la parole, *trad. Francois Fédier).*

Această ascultare *este temeiul Memoriei.* «Am ajuns *— declară Octavian Paler —* să-mi alcătuiesc astfel o filosofie a memoriei și, pornind de aici, o filosofie a speranței.» (Caminante, *p. 56). Ce selectează această memorie ? Coordonatele sale (cu alt cuvînt — obsesiile) sînt cele ale* valorii moral-artistice : *ceea ce edifică și perpetuează istoria se edifică și se perpetuează prin cultură. Vîrstele omului sînt vîrstele culturii, iar atacul la cultură este începutul alienării umane și instaurarea haosului, a infernului în istorie. În al doilea rînd, cunoașterea este auto-cunoaștere. O semnificativă paralelă se stabilește, în acest punct, într-unul*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din eseurile din Mitologii subiective : «Ulise se leagă de catarg pentru a nu uita», *dar nu își astupă urechile cu ceară, păstrîndu-se astfel într-o* captivitate liberă : «Pentru acest grec hotărît se revină în Ithaca, memoria e altceva decît la Proust care [...] face din amintire un loc de exil voluptuos, reparator și plin de promisiuni. La Proust memoria însăși este aventura [...]. Astfel, memoria făgăduiește totuși prea mult. Ea proliferează fastuos pentru a ține loc de viitior [...] în timp ce nostalgia Ithacăi aparține cuiva care știe că pentru a scăpa de cîntecul sirenelor trebuie să-l cînte invers.» *(pp. 68—69).*

Acest cîntec invers, *traseu de la amintire la proiecție și înapoi, generează la Paler substanța dialogală, care tensionează ancheta dublu confesivă din* Apărarea lui Galilei, *glasul templelor din Egipt, Grecia, Italia și Mexic, dialogul dintre Vedere și Autoportretele* Muzeului în labirint. Lui i se asociază, apoi, suita *Scrisorilor imaginare și decalogul din* Viața pe un peron, *mai precis primele trei porunci :* «să aștepți oricît, să aștepți orice», *dar* «să nu-ți amintești în schimb, orice. Nu sînt bune decît amintirile care te ajută să trăiești în prezent».

În al treilea rînd, templul Memoriei, orientat, cum am văzut, de la trecut la viitor și invers, se susține pe creștetul a șase Cariatide, cum ne-a plăcut să le numim : Singurătatea, Iubirea, Iluzia, Libertatea, Speranța și Justiția. *Scrisul lui Octavian Paler se sprijină simultan pe toate aceste figuri obsedante și tot «panteonul» configurat în cărțile autorului este populat, pe de o parte cu zei / personalități sintetice, pe de alta cu simboluri-sumă. «Cariatidele» oferă, așadar, suportul comun prin care se înlătură diferențele de timp și spațiu ; sensul descoperit este același, de la sacrificiile Maya, la Delfi și Kafka, de la Ulise la Gide, de la Empedocle, la Hölderlin, Rilke și Blaga, de la Prometeu la Pascal, de la ritualurile aztece la bachanale și la fiesta mexicană de azi. ș.a.m.d. Sensul acesta unic se va cristaliza în fascinantul creuzet care este* Viața pe un peron.

Pînă la acest roman, meditația lui Octavian Paler și-a ales, cum am spus, numai epoci și personaje-sinteză, mergînd din vîrf în vîrf, ca să spunem așa, absorbind Egiptul și Grecia, Medievalitatea cu hiperpătimirile ei, Renașterea înnebunită de forma umană, clasicismul francez sau absurdul secolului XX. Viața pe un peron *corelează toate căutările autorului de pînă atunci, configurînd pe deplin* Omul *lui Paler, în ale cărui circumvoluțiuni se pot citi «omul sfîrșit» papinian, cel «fără însușiri» al lui Musil, «Omul revoltat» al lui Camus, omul lui Gide și al lui Kafka, omul lui Orwell și al lui Bradbury. Gara este deopotrivă zona eului și a lumii, ea este locul închis, Limita prin excelență, un simbol totalizant, abil ales de Paler, ce corelează — înșirăm la întîmplare — Caucazul lui Prometeu sau al claudelianului Tête d'or, grota lui Socrate, groapa mithraică sau falezele pe marmură ale lui Junger, camera din* Huis clos *a lui Sartre, camera din Metamorfoza kafkiană sau refugiul camusian al pictorului Jonas, labirintul antic, spațiul din* Așteptîndu-l pe Godot, *pustiul asceților,* Castelul *lui Kafka sau burta chitului din* Iona *lui Sorescu ori multe din spațiile epice moderne, afiliate îndeobște «universului concentraționar».*

Dincolo de bruma de eveniment epic de aici esențial este solilocviul, interogarea și confesiunea tenace, înnebunitoare a Memoriei — cum am ajuns aici și spre unde ? Faptul că după gară, după mlaștină și după pădure vine — pustiul înseamnă totul și nimic. Destinația este o realitate anulată ab initio. Nu în afară, ci înăuntru este salvarea, iluzorie și aceasta, desigur. Cariatidele — Singurătatea (terorizată de frică), Iubirea (eșuată în obsesiv). Iluzia (visul, explorarea exteriorului, a Zonei), Libertatea (de a gîndi, de a construi și de a spulbera totodată o infinitate de posibilități), Speranța (care există în însăși alura de exorcizare a realului, pe care o capătă narațiunea) și Justiția (rolul de acuzat-acuzator, figura de victimă și tonul de pledant al personajului) — susțin, adică determină, aici tocmai... nedeterminarea absolută. Ceea ce se constituie în finalul Apărării lui Galilei *ca indecizie, argumentele în favoarea prudenței vitale fiind la fel de puternice ca și cele de condamnare a acesteia în numele adevărului «absolut», capătă în* Viața pe un peron *atributele* Angst-*ului, dedublarea devine înstrăinare. Suita de visuri ale lui Galilei capătă aici substanță coșmarescă, însă Răul, cum știm de la Nietzsche și Dostoievski încoace, sau, dacă vrem, de la Cioran la Buzura, nu poate fi* exorcizat *prin idealismul tezist, ci prin înseși forțele sale obscure puse în lucru.* Viața pe un peron *supune ceea ce în cărțile anterioare este* expus *ori* propus *ca origine și finalitate a conștiinței.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Calificativul de «stilist» acordat lui Octavian Paler nu se verifică, sau, în orice caz, reprezintă masca unei minimalizări; nu atît o luxurianță barocă a scriiturii dă farmecul acestor cărți, cît stilul ideilor *pe care îl practică acest iubitor al lui Unamuno, Gide, Malraux și Camus. Un bun orgoliu și un bun scepticism adună în opera moralistului aproape toate simbolurile ce obsedează timpul modern. Ca în orice pledoarie, există și la Octavian Paler zone prolixe ori grandilocvente și există, uneori, riscul de a anula, prin inflație, marile embleme și sensuri morale. Însă* ansamblul este copleșitor, instaurînd, cum observa cu pregnanță Dan Culcer *(Serii și grupuri, p. 32) «o estetică a murmurului, una a tăcerii și alta a strigătului (o estetică a nuanței și acumulării în opoziție cu una a exploziei și radicalității),* iar în plan etic o analiză a motivațiilor opțiunii între consecință, protest și prudență».

Dan C. MIHĂILESCU

Gabriel García MÁRQUEZ

Funcție și interpretare narativă (II)

Mai mult decît oriunde în restul romanului *Cronica de una muerte anunciada*, narația se deplasează abrupt în capitolul 1, juxtapunînd brusc puncte larg diferite de pe scala timpului. Utilizarea acestei tehnici e prea sistematică pentru a fi întîmplătoare. Considerată împreună cu faptul că în capitolul introductiv se fac auziți vreo treisprezece interlocutori diferiți, efectul este intens perspectivistic. Imaginea folosită de către Garcia Márquez: *«recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria»* (p. 14)[1] trădează conștiința romancierului că ficțiunea a pierdut acel punct de vedere unic din care să reflecteze lumea, astfel încît ceea ce rămîne e fragmentar, greu de asamblat, contradictoriu chiar. Dar mijlocul și mesajul sînt inseparabile: dacă literatura a încetat de a mai fi capabilă să țină o oglindă în fața naturii și să reflecteze o unică imagine nefragmentată, este pentru că natura, realitatea însăși a încetat să pară a prezenta o imagine de reflectat, clară, simplă și comprehensibilă. Funcția deplasărilor temporale și asumarea punctului de vedere narativ de naratori diferiți și uneori inconsecvenți sînt menite să consolideze din alt unghi efectul accentului pus în acest capitol pe suprema complexitate a lucrurilor, pe imposibilitatea de a le reduce la un model acceptat rațional și cronologic.

După capitolul 1, tehnica *Cronicii* devine ceva mai puțin complexă. Pe lîngă faptul de a fi o expoziție, primul capitol are funcția specială de a regla receptivitatea cititorului față de perspectivism, deplasări temporale, accentul pe inexplicabil, care conferă semnificanță tematică intrigii. Ulterior, această receptivitate determină modul în care citim restul romanului, făcîndu-ne atenți la caracteristicile metaforice care îi definesc mai cu seamă literaritatea spre deosebire de jurnalisticitatea lui aparentă. Or, Garcia Márquez poate proceda mai direct: în capitolul 2 observăm nu numai că numărul de voci participante e mai mic, ci și că prezentarea temporală e mai liniară. În contrast, de exemplu, cu capitolele 1 și 3, capitolul 2 nu începe cu un punct în timp urmat aproape numaidecît de o retrogresie. El debutează cu sosirea lui Bayardo în august, cu șase luni înaintea de căsătoria lui, și se termină în orele timpurii ale dimineții de luni din februarie, cînd a avut loc asasinatul. Rolul capitolului e de a dez-

[1] Edițiile după care se fac trimiterile sînt: Gabriel Garcia Marquez, *El olor de la guayaba*, Barcelona, 1982; idem, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, ed. a III-a, 1981, p. 23. Interviul, citat în numărul trecut al *Revistei de istorie și teorie literară*, acordat de G.G. Marquez lui Luis Contero pare a fi fost publicat inițial în *Interviú magazine*, Barcelona. Am citat după traducerea furnizată de Los Angeles Times Syndicate International și apărută în *The Toronto Globe and Mail*, la 12 martie 1983. Interviul acordat Claudiei Dreifus, în *Playboy*, ianuarie 1983, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

volta în detaliu observația din primul capitol: «*Angela Vicario, la hermosa muchacha que se habia casado el dia anterior, habia sido devuelta a la casa de sus padres, porque el esposo encontró que no era virgen*» (p. 38). E aici prima ilustrare a modului în care romanul e construit concentric în jurul asasinatului, fiecare capitol adăugînd detalii suplimentare din unghiuri diferite.

Spre deosebire de capitolul precedent, care se citește ca o unitate, capitolul 2 se împarte în trei părți clar definite. Prima se ocupă de antecedentele căsătoriei și se axează asupra lui Bayardo care, pînă în acest moment, e singurul personaj important care nu fusese menționat nominal. Așa cum o mare parte din capitolul 1 îi fusese consacrată lui Nasar, tot astfel acum echilibrul e restabilit oarecum prin această lungă introducere a lui Bayardo. Conform tehnicii lui García Márquez, ulterioară operei sale timpurii, de a evita atît solemnitatea cît și patosul, amîndoi — deși victime — sînt prezentați cu un amestec de stranietate și ambiguitate. Ca și în cazul mai multora dintre personajele din *Cien años de soledad*, aceste două elemente sînt conexate funcțional în Bayardo. El nu este, spre deosebire de episcop, prezentat satiric, ca o figură comică. Și totuși comportarea lui e atît de excesivă, încît nu-l putem lua complet în serios. De ce oare îi accentuează García Márquez în mod deliberat aspectele caricaturale ale comportării? Răspunsul pare a sta parțial în modul în care ele reliefează, prin contrast, misterul lăuntric al personalității sale. Accentul pus pe aceasta constituie o trăsătură majoră a capitolului 2, unde țelul autorului pare a fi parțial acela de a iniția paralelismul, deja menționat, dintre imprevizibilitatea comportamentului uman și imprevizibilitatea evenimentelor. În ciuda înzestrărilor excepționale și a farmecului său irezistibil, Bayardo e prezentat ca «straniu», ca unul ce-și ascunde adevărata natură și chiar ca ușor diabolic. Comentariul crucial îl constituie cuvintele autorului: «*nadie ha sabido todavia con que cartas jugó Bayardo San Román*» (p. 68).

Strîns vorbind, avem de a face cu un roman în care ceea ce nu e revelat este mai important decît ceea ce e revelat. Nu aflăm niciodată de ce un personaj atît de irezistibil se căsătorește, fără sorți de izbîndă, cu o fată în aparență atît de șterșă ca Angela. Misterul nu se limitează însă la Bayardo; nici Angela însăși nu e mai puțin enigmatică. Deși descrisă ca «la boba» și suferind de «*penuria de espiritu*», ea vădește ceea ce mama naratorului recunoaște drept un mare curaj ducîndu-și la bun sfîrșit căsătoria, iar după ceremonie (cînd îl umilește pe Nasar) și mai departe se dovedește a fi o femeie de caracter și totodată pasională. Nu aflăm niciodată care a fost adevărata natură a relației ei cu Nasar, și nici măcar dacă a existat vreuna, și nici (în caz negativ) de ce anume l-a calificat drept seducătorul ei. Cel mai mare mister dintre toate îl învăluie însă pe Nasar însuși și apare tot în capitolul al doilea. Comentariul naratorului despre el e paralel cu acela despre Bayardo: «*Tampoco se supo con qué cartas jugó Santiago Nasar*» (p. 68). Comportarea lui față de Divina Flor, reflectînd pe cea a tatălui său față de masa sa, sugerează că Angela spune adevărul; disprețul lui față de ea, pe de altă parte, subminează această ipoteză. El nu se încrede în prietenii săi de o viață; pare interesat numai de costul nunții și nicidecum de mireasă, iar la sfîrșit acționează ca și cum ar fi total inocent — deși opiniile, ca totdeauna în *Cronică*, diferă. Fiecare dintre aceste personaje principale e construit în jurul unei enigme, întocmai cum și evenimentele înseși sînt o enigmă. Structural vorbind, caracteristica principală a capitolului 3 este contrastul violent dintre repudierea bruscă a Angelei de la sfîrșit și lunga acumulare din prima secțiune, care prezintă de asemenea familia Vicario. Sărăcia lor onestă și tradiția familială strictă alcătuiesc un contrapunct pregnant la ostentația și risipa strigătoare la cer ale San Román-ilor. Secțiunea mediană, care cuprinde pregătirile de nuntă și celebrarea acesteia, acționează ca un — privind retrospectiv — interludiu ironic de o veselie nechibzuită și neînfrînată între acumulare și climax, aprofundînd totodată, după cum am văzut, misterul rolului jucat de Nasar în întreaga afacere.

Capitolele 2 și 4 din *Cronică* sînt într-o anumită măsură simetrice, primul completînd principalele antecedente ale crimei, cel din urmă evenimentele ulterioare. Logic vorbind, capitolul în curs ar trebui să conțină descrierea crimei propriu-zise. García Márquez era însă hotărît să o rezerve pentru final. Ce trebuia să facă, așadar, cu capitolul 3? Am văut că *Cronica* e mult mai mult decît o descriere de evenimente; ea este o interpretare, în termeni de fatalitate și inadecvare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

umană. Fiecare capitol adaugă elemente semnificative interpretării. În acest capitol central, García Márquez dezvoltă ironia centrală, punctul în jurul căruia gravitează întreaga narațiе : faptul că însăși crima era inutilă și a constituit într-un anumit sens vina întregii comunități. Cu enunțul ce apare curînd după începutul capitolului 3 : «*la realidad parecía ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenía para matar a Santiago Nasar de inmediato y sin espectáculo público sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo y no lo consiguieron*» (p. 81) se schimbă întregul accent al romanului, aducînd în prim plan una din cele mai notabile teme ale lui García Márquez. Evidentă încă din *La hojarasca*, ea a fost caracterizată drept «cangrena» secretă a localității Macondo din *Cien años de soledad*[2] : acea lipsă de angajament, moral ce face parte din lipsa de *solidaritate* pe care García Márquez tinde s-o atribuie comunităților sale.

Această schimbare de accent e însoțită de o nouă deplasare a unghiului narativ. Dacă primul capitol e dominat de victimă și bună parte din capitolul 2 de către Bayardo, capitolul 3 e consacrat în mare măsură Gemenilor. Bayardo de fapt, după ce în capitolul al doilea fusese menționat nominal nu mai puțin de treizeci și trei de ori, dispare aproape total de sub ochii noștri, nemaifiind pomenit decît de două ori în 37 de pagini. O întrebare ce se pune în acest stadiu este de ce anume introduce García Márquez doi frați răzbunători și nu doar unul. Centrul capitolului ne aduce răspunsul. Căci frații nu caută numai să evite un deznodămînt violent al poziției în care se găsesc, ci sînt și nehotărîți sufletește. Numai pentru că trec pe rînd în fruntea acțiunii reușesc să-și învingă ezitarea. Descrierea șovăielii lor comune în a comite actul de răzbunare e menită să intensifice ironia relativei nepăsări a concetățenilor și motivează publicitatea disperată pe care o fac Gemenii intențiilor lor.

Capitolul 3 începe cu tehnica familiară a unui moment mai avansat în timp urmat de un *flashback* care ne readuce în cele din urmă în punctul de pornire, care, în acest caz, se situează chiar după tragicul eveniment. Un asemenea model e oarecum cerut de către amînarea descrierii asasinatului însuși pentru punctul culminant al romanului. Dar circularitatea astfel reafirmată în structura capitolului central își are propria ei semnificație ironică. E cel mai nimerit să reapară aici, în capitolul în care înțelesul titlului romanului este cel mai evident : el implică (o dată mai mult) ineluctabilitatea și poate inutilitatea. Centrul capitolului conține pregătirile Gemenilor pentru asasinat și încercările lor zadarnice de a-și preveni concetățenii de intențiile lor. Dar înainte ca această secvență să înceapă, García Márquez ne dirijează din nou atenția spre factorul non-uman : acea fatalitate care-i împinge pe Gemeni să se posteze în dreptul ușii de la stradă pe care Nasar n-o folosea practic niciodată, dar pe care, în mod inexplicabil, avea să o folosească în dimineața fatală. Astfel, cu aceeași consecvență ca și în restul operei, ambele forțe negative sînt arătate acționînd paralel. Gemenii își anunță de fapt intenția în mod precis de cinci ori. Încă de la ora cinci destui oameni știu că primarul primise patru avertismente, și la ora șase numai o mică parte din populația localității mai ignoră amenințările. E vorba de o minoritate care îi include în chip ironic pe cîteva dintre cei mai în măsură să prevină crima : Margot, Maria Alejandrina, Bedoya, nu însă și Padre Amador sau Colonelul Aponte. Interesant e că ezitarea personală a Gemenilor separă primele patru anunțuri ale intenției lor de ultimul, cel climactic. Cu acest prilej Luis Enrique, cu luciditatea celui stăpînit de alcool, replică în mod neașteptat : «*Santiago Nasar está muerto*» (p. 112). Împreună cu observația anterioară a lui Pablo Vicario : «*es como si ya nos hubiera sucedido*» (p. 100) și tipătul ulterior al fratelui său : «*Los muertos no disparan*» (p. 174), cuvintele lui Luis Enrique servesc să reafirme la finele capitolului caracterul de inevitabilitate a destinului care la început îi conduse pe Gemeni direct la ușa în mod normal neutilizată.

---

[2] Claude Bouché, *Mythe et structure dans «Cien anos de soledad» de Gabriel García Marquez*, în *Marche Romane* (Liège), 23/4. 1973/4, p. 246.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Două alte caracteristici ale acestui capitol sînt cu deosebire notabile. Una este amnezia primarului și a preotului paroh. Cealaltă e sugestia tot mai vădită că Nasar s-ar putea să fie nevinovat de acuzația Angelei. Amnezia primarului și a preotului, ca și molima de uitare din *Cien años de soledad*, e simbolică. Flancată pe de o parte de refuzul măcelarilor, colegi ai Gemenilor, din piață și de cel al altora, iar pe de altă parte de refuzul inaliților al Victoriei Guzmán de a acționa conform avertismentului pe care i-l trimisese Clotilde Armenta, ea reprezintă o eludare temporară a responsabilității morale de către cei doi oameni care, în calitatea lor de autorități civile și spirituale ale orașului, ar fi trebuit să se simtă obligați, mai mult decît toți ceilalți, să acționeze. Deși e greu să nu vedem aici o critică la adresa aproape întregii comunități din *Cronica*, asemănătoare, dar în termeni diferiți de aceia prezenți în *La hojarasca*, de data aceasta e vădit subliniată inadecvarea conducătorilor ei. Contrastul dintre ei și Colonelul din romanul anterior, al cărui curaj și integritate răscumpără abjecția morală a concetățenilor săi, e prea evident ca să poată fi trecut cu vederea. El pare a marca un nou stadiu în pesimismul crescînd al lui Garcia Márquez[3].

Problema vinovăției sau nevinovăției lui Nasar devine tot mai crucială pe măsură ce ne apropiem de climax. Patetic vorbind, ar fi ideal ca astfel cititorul să poată fi convins de inocența victimei. Aceasta s-ar putea realiza însă numai în dauna ambiguității romanului. Tehnica lui Garcia Márquez constă în a menține accentul pe aceasta din urmă pînă cînd exigențele finalului se impun de la sine. Aici, problema nevinovăției lui Nasar e în mod deliberat pusă pe tapet cînd grupul cîntăreților de serenadă se întorc de la *quinta de Xius*. Ea e însă tot atît de deliberat compensată prin referirea, cu două pagini mai tîrziu, la *«garras de boyardo»* ale lui Nasar, ce amenință fecioria Divinei Flor. Însuși punctul culminant al capitolului al treilea merită o atenție deosebită. El îl aduce în prim plan, pentru prima și ultima dată, pe fratele naratorului, Luis Enrique, a cărui funcție principală este, după cum am văzut, de a evidenția inevitabilitatea fatală a crimei prin observația sa adresată Gemenilor. Observația e însă urmată de o *«bendicion episcopal»*, referire evident ironică la cele peste care, mai tîrziu, în aceeași dimineață, episcopul va trece din neatenție. Imediat după aceea, Luis Enrique îl întîlnește pe Padre Amador, al cărui *lapsus memoriae* culpabil e comprimat între «binecuvîntarea» celui dintîi și prăbușirea sa ulterioară într-o stupoare etilică. Odată mai mult, *«tout se tient»* în acest roman. Acceptarea implicită a lui Luis Enrique că crima s-a și perpetrat oarecum și «binecuvîntarea» sa simbolică acordată criminalilor e însoțită de abținerea și lipsa de atenție a lui Padre Amador. Beția cetățeanului se împletește cu amnezia preotului și frivolitatea primarului. Inactivitatea vinovată, dar de la sine scuzabilă, a masei locuitorilor din oraș e simbolizată de faptul că majoritatea cetățenilor (p. 11) își amintesc dimineața ca una funerară și ploioasă, primarul însuși, principala figură a culpei pasive, fiind în mod semnificativ singurul personaj care afirmă categoric (p. 91) că în realitate nu a plouat. Victoria Guzmán, singura persoană care asistă în mod activ la crimă, Pablo, care este unul dintre criminali, precum și naratorul și Bedoya, care nu sînt implicați în blamul colectiv, toți contrazic amintirile majorității cetățenilor.

Capitolul 4 e și el divizibil în mare în trei părți, ultima, împăcarea Angelei și a lui Bayardo, fiind de departe cea mai importantă. Și de astă dată structura capitolului e dictată în mare măsură de aminarea de către autor a descrierii detaliate a crimei pentru punctul culminant. Consecințele acțiunii Gemenilor trebuie, așadar, dacă e să fie, explicate anticipat. Ei sînt scoși de pe scenă la începutul capitolului, în măsura în care e vorba de cei implicați, cu excepția lui Bayardo și a Angelei. După aceea, centrul atenției se deplasează mai întîi asupra lui Bayardo[4], apoi asupra Angelei, reconcilierea lor fiind punctul culminant al capitolului și ironia centrală a romanului ca totalitate. Această dispunere o reflectă pe aceea a capitolelor 1 și 2, care manipulau în mod asemănător personajele principale în ordinea: Nasar, Bayardo, Angela. Capitolul 5, după

[3] Vezi articolul nostru *Concerning the Interpretation of «Cien anos de soledad»*, în *Iberoamerikanisches Archiv* (Berlin), 3, 1977, p. 317—329 și cartea noastră *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, 1981, pp. 108—118.

[4] Dacă nu cumva mă înșel, în secțiunea din cap. 4, consacrată lui Bayardo, există o eroare curioasă. La p. 135 ni se spune că a dus-o înapoi pe Angela la ea acasă, *«en la madrujada del martes»*. E clar, însă, că a dus-o înapoi la mama ei în primele ceasuri ale zilei de luni.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un scurt interludiu introductiv, revine la Nasar și la circumstanțele reale ale uciderii sale. Astfel, povestea amînată de dragoste a lui Bayardo și a Angelei e încadrată pe de o parte de amănuntele oribile ale autopsiei, iar pe de alta de cele la fel de oribile ale asasinatului propriu-zis. La fel, prima parte a capitolului 4 constituie un dispozitiv de încadrare. Capitolul începe în dimineața „absurdă" de luni a crimei și descrie tratamentul la care e supus cadavrul lui Nasar pînă cînd intră în descompunere și trebuie să fie incinerat. Mirosul lui este veriga de legătură cu Gemenii din închisoare, tot luni, și cu istoria vieților lor ulterioare, pînă la căsătoria lui Pablo și dispariția lui Pedro. Dar între cele două scurte secțiuni care încep luni se intercalează un incident din ziua următoare, cînd naratorul se refugiază în bordel și are un ciudat vis simbolic. Copilul din vis, mestecîndu-și boabele de porumb, reprezintă destinul ce sfărîmă și aruncă necurmat și dispendios viețile individuale, cu o nepăsare de copil. Visul intensifică tema fatalității prezentă în deschiderea romanului, dar implicațiile lui sînt echilibrate de altă referire, de astă dată explicită, la responsabilitatea morală colectivă a populației orașului (*«una muerte cuyos culpables podiamos ser todos»*, p. 131).

Cea de-a doua secțiune a capitolului 4, consacrată lui Bayardo, se încheie cu o nouă referire la caracterul lui misterios: *«ni siquiera sus padres sabian mucho más que nosotros»* (pp. 140—141). Misterul care-l înconjoară e adîncit de referirea sfîșitoare de la p. 137 la *«vergüenzas mayores»* deplînse după cum se presupune de surorile lui. Nu e clar ce poate fi. Bayardo e caracterizat prin aceea că posedă capacități excepționale reduse la zero prin acțiuni sălbatic arbitrare urmate de o pasivitate totală. E posibil ca în cazuri ca acela al Angelei, codul de onoare al familiei să impună răzbunării nu soțului, ci familiei însăși. E greu însă de înțeles de ce anume Bayardo se limitează s-o repudieze pe Angela și nu mai arată apoi nici un fel de interes pentru desfășurarea ulterioară a evenimentelor. Tehnica lui García Márquez pare a consta în suprapunerea unui aspect inexplicabil de comportare umană peste altul: cu cît e mai dificil de sondat Bayardo, cu atît mai incomprehensibil pare tardivul *coup de foudre* al Angelei. Dacă Bayardo ar fi reacționat în această situație cît de cît pozitiv, îndrăgostirea ei subită de el ar fi putut avea o oarecare motivație. Așa cum este, ultima secțiune a capitolului 4 realizează surpriza totală. La incomprehensibilitatea împrejurărilor crimei se adaugă incomprehensibilitatea comportării ulterioare a lui Bayardo și a Angelei.

Această ultimă secțiune a capitolului 4 conține singura notă importantă de pasiune (acum grotesc distorsionată) din întregul roman. Una din trăsăturile majore ale operei lui García Márquez ca un tot este antiromantismul ei deliberat. Dragostea e fie parodiată, fie redusă la nivelul purei carnalități. Foarte reprezentativă e *La increible y triste historia de la cándida Eréndira*, ce pare a sfida orice interpretare, alta decît în termenii unei parodii a povestirii de dragoste populare tradiționale. Aici parodia este încă și mai nemiloasă. Nimic care să aducă fie și pe departe cu emoția pură nu învăluie căsătoria lui Bayardo cu Angela. García Márquez se străduiește să reducă întregul episod la un act de bravadă frizînd absurditatea. O funcție a frecventelor referiri la bordelul ținut de María Alejandrina Cervantes e tot de a sublinia excluderea formelor mai genuine de împlinire emoțională și sexuală din povestire. Tema bordelului, proeminentă în romanul modern latino-american, e asociată de regulă cu răsturnarea valorilor convenționale și a celor ținînd de solidaritate umană, fie ea de ordin social sau emoțional. *Cronica* nu face nici ea excepție. Norma în literatura romantică este, în cazul îndrăgostiților nefericiți, ca aceștia să sufere și să moară. Aici, pasiunea explodează în Angela numai după ce a devenit direct răspunzătoare de moartea lui Nasar, care e poate nevinovat, și de a tatălui ei, ca să nu mai vorbim de răul pricinuit celorlalți. Rezultatul e o relație grotesc între doi oameni de vîrstă mijocie, ceea ce face fără noimă atrocitățile anterioare.

În acest punct, tehnica amplificărilor concentrice ale datelor originare conținute în capitolul 1 ia sfîrșit în mod virtual. La începutul capitolului 5 accentul principal e pus pe *«numerosas casualidades encadenadas»* (p. 154), pe *«tantas casualidades prohibidas a la literatura»* (p. 159), care au făcut cu putință o crimă privită de către narator nu atît ca o tragedie cît ca o absurditate. Destinele ușor comice ale Hortensiei Baute, Aurei Villeros și chiar al mamei lui Nasar, care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se consolează de lipsa ei de intuiție mestecînd semințe de *cardamina*, în contrast cu moartea subită a lui Rogelio de la Flor și recăderea în prostituție a logodnicei lui Nasar, par menite să ilustreze imprevizibilitatea sucită a lucrurilor, care însoțește, fără a le îmblînzi, loviturile de măciucă ale destinului. Lumea lui García Márquez conține tragedia fără solemnitate, la fel ca o parte din teatrul absurdului. În tragedia tradițională există un agent tragic, o eroare tragică e comisă de oricine. Mizul referirii la raportul procurorului, care subliniază, nu pentru ultima oară în roman, posibila nevinovăție a lui Nasar, e de a ne reaminti că victimei nu-i poate fi atribuită cu certitudine nici o eroare tragică. Totul rămîne arbitrar și enigmatic. Tocmai aceasta contrastează în primul rînd cu asasinatul însuși, care încununează acum narația cu toată intensitatea lui macabră.

Cu toate acestea numai ultimele șase pagini ale ultimului capitol îl descriu efectiv. Grosul capitolului preia istorisirea la orele 6,25 a.m. din luneа fatală cînd Nasar și Bedoya își încep întoarcerea la casa celui dintîi după trecerea episcopului. Adică din punctul în care descrierea mișcărilor lui Nasar fusese întreruptă în capitolul 1 (p. 35). Privind în urmă, dacă examinăm primele patru capitole ale *Cronicii* și începutul capitolului 5, ne dăm seama că au fost completate toate circumstanțele și faptele relevante pînă în acest punct și din timpul asasinatului însuși. Printr-un fel de prestidigitație, García Márquez a abătut însă pînă acum atenția de la acest interval de timp critic. Cînd în cele din urmă revine la el, la p. 161, o face pentru a reliefa încă o dată incapacitatea locuitorilor orașului de a interveni. Unul după altul, Pardo, Dangond și Shaim lasă să le scape ocazia, într-un mod mai puțin culpabil, poate, decît în cazul primarului și al preotului, dar tot fără o justificare reală. Eșecul lor însă nu e decît un preludiu la acela al lui Bedoya, cuprinderea acestor mișcări în timpul celor vreo patruzeci de minute ce preced uciderea lui Nasar este prima dezvoltare principală din capitolul 5 și ultimul dintre mecanismele de retardare puse în joc de către García Márquez. Bedoya e ultimul personaj căruia Gemenii i-ar fi anunțat intențiile lor. În descrierea mișcărilor lui, destinul și inadecvarea umană se combină pentru ultima dată. Inadecvare umană, deoarece Shaim îl avertizează pe el și nu pe Nasar, și cu toate că el, la rîndul lui, îi avertizează atît pe preot cît și pe primar, amîndoi nu reușesc să acționeze ; destin, deoarece deși Bedoya îl caută, Nasar se află în singura casă unde nimeni nu și-ar fi putut închipui că este, intrînd acolo nezărit de nimeni. Raportul procurorului comentează apăsat : «*La fatalidad nos hace invisibles*» (p. 180). Funcția întregului episod Bedoya e de a acumula în jurul unei figuri factorii, indiferent dacă aceștia țin de răutate, frivolitate sau hazard, care deschid drum liber Gemenilor pentru a săvîrși o crimă pe care au făcut tot ce le-a stat în putință ca să o evite. Nu numai că Bedoya se întîlnește atît cu preotul cît și cu primarul, dar și Victoria Guzmán îl minte așa cum o minte și pe mama lui Nasar ca și pe procuror ; nu numai că el, ca și ceilalți, nu reușește să vadă nota de avertisment, dar și pistolul pe care-l ia din odaia lui Nasar este, ca și pușca de vînătoare a lui Shaim, neîncărcat. Ca o ironie finală, tocmai pentru că face un act de autentică bunătate este incapabil să-l prindă pe Nasar la întoarcerea acestuia în piața unde așteaptă Gemenii, sau să sosească la timp pentru a interveni.

Totul pare acum să indice că Nasar se îndreaptă spre moarte fără a avea cunoștință de amenințările Gemenilor. García Márquez ține însă în rezervă o ultimă torsiune a narației. Nasar primește în cele din urmă un avertisment în termeni inechivoci, dar în atare împrejurări (cele ale neașteptatei respingeri a lui de către logodnica sa), încît e incapabil să-l înțeleagă. Scena asasinatului efectiv e condusă cu mare măiestrie, narația fiind asigurată aproape integral de către narator, cu excepția unor scurte intercalări ale altor martori sau participanți. Obiectul se deplasează însă în fapt de două ori din exteriorul casei în interior. Prima dintre aceste deplasări e crucială. Deoarece nu numai că menține tensiunea schimbînd punctul de observație tocmai cînd Nasar caută să-și salveze viața fugind, ci și confirmă printr-o nouă enigmă culminantă, malignitatea aproape supranaturală a succesiunii de evenimente ce conduc la moartea lui Nasar. Ușa principală de la stradă, în mod normal barată, a fost intenționat lăsată deschisă de către Divina Flor, contrar instrucțiunilor. Tocmai vederea acestei uși parțial deschise îl face pe Nasar să încerce a intra în casă pe acolo. În momentul crucial însă Divina Flor însăși are o inexplicabilă viziune iluzorie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a lui Nasar întrînd teafăr în casă. Acest fapt la rîndul lui o face pe mama lui Nasar să bareze ușa, pecetluindu-i astfel soarta fiului ei. Agitarea premonitorie a cuțitului însîngerat înspre Nasar de către Victoria Guzmán în capitolul 1 și aruncarea intestinelor de iepuri cîinilor, amintite la începutul capitolului 2, își dobîndesc acum deplina semnificație. Mama lui Nasar, atît de adînc și totuși atît de involuntar implicată în moartea fiului ei, crede pînă în ultima clipă că primejdia a fost înlăturată cu condiția de a vedea fața lui Nasar pe pămînt în propriul lui sînge.

Ironiile necruțătoare din ultimele pagini ale cărții, în care eroarea umană și factorii non-umani, acțiunile voluntare și involuntare se combină pentru ultima dată pentru a consuma o tragedie, încheie o narație în care evenimentele au deseori o tentă de irealitate și în care personajele, în ciuda situației finale, sînt prezentate sporadic într-o lumină ușor comică avînd un curios efect de distanțare. Dar alături de ironie și de trăsăturile parodice ale romanului, trebuie să i se acorde cuvenita importanță și structurii. Ca și în *Cien años de soledad*, liniaritatea face loc unor circularități alternante ce duc atît prin trecut cît și prin viitor la același eveniment unic și inexorabil. În loc de a căpăta un înțeles pe parcurs, el e golit în mod progresiv de inteligibilitate și semnificație. Mai mult, contrar tehnicii utilizate în alte cîteva „noi romane" (Ca *Pedro Páramo* de Rulfo, *Rayuela* de Cortázar sau *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes), unde cititorul e invitat să reconstruiască istoria dintr-o succesiune noncronologică sau nonlogică de evenimente, aici naratorul însuși e cel ce pare a încerca să facă această reconstruire. Deosebirea e importantă. Deoarece în alte cazuri, oricît de derutantă le-ar fi prezentarea, evenimentele propriu-zise sînt recunoscute ca fiind fictive și, ca atare, o manifestare a viziunii lăuntrice a autorului. În *Cronica* însă evenimentele sînt prezentate ca «reale» autorul/naratorul împărtășește în mod deschis deruta cititorului. Dacă întreaga comportare a locuitorilor orașului sugerează o societate fără valori morale, iar rolul destinului advers — o lume fără un Dumnezeu patern, tehnica din *Cronică* întregește aceste implicații, oferind o metaforă a neputinței radicale a înțelegerii umane.

Donald Leslie SHAW

(Traducere din limba engleză de Sorin MĂRCULESCU)

Michel BUTOR

Itinerar spiritual *

(VI)

Titlul Matière de rêve *evocă o noțiune de istorie literară medievală; există un număr de poeme, de povestiri din literatura evului mediu care constituie* «la matière de Bretagne». *Tot ceea ce privește ciclul lui Arthur, de pildă, este* «la matière de Bretagne». *Apoi există alte «materii» — un ansamblu de subiecte, un cîmp general de mituri, de teme, de ficțiuni etc. Ei bine, acest cîmp general al lucrurilor visate, al scenelor visate, pe care le visez eu sau alții, acest cîmp general vreu să încerc să-l captez. Astfel visele asupra cărora am lucrat în acest volum nu sînt vise databile într-o noapte sau alta. Ele sînt deci complet altceva decît visul lui Baudelaire studiat în* Histoire extraordinaire. *Dimpotrivă, sînt vise visate de foarte multe ori și deci ele reprezintă, dacă vreți, o versiune deosebit de bogată pe care încerc să o dau despre această temă onirică.*

Astfel, în cartea aceasta există cinci povestiri lungi de vis. Mult mai lungi decît narațiunile obișnuite de vis. Iar aceste povestiri de vise sînt legate de diferite teme onirice. În special există aceea a conferinței catastrofale, există problemele călătoriei, toate angoasele călătoriei: Ajungi într-un oraș străin. Oare

* Continuare din nr. 2/1984 al *Revistei de istorie și teorie literară*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

persoana care trebuie să te întîmpine va fi prezentă? Şi uneori persoana nu e acolo; mi s-a întîmplat nu o singură dată să mă trezesc pe aeroport, în ţări îndepărtate, singur singurel, valiza dispărîndu-mi, nimeni care să mă primească, neavînd la îndemînă nici cel mai vag număr de telefon şi întîmpinînd multe dificultăţi pînă ce viaţa normală să-şi reia cursul. Există deci tema conferinţei catastrofale, tema călătoriei angoasante, şi apoi o altă temă foarte importantă: aceea a mutatului. Am avut prilejul să-mi schimb locuinţa de mai multe ori şi, dacă îmi place să călătoresc mult, detest să mă mut. Adică îmi place nespus să mă aflu în alte locuri, foarte îndepărtate, dar avînd sentimentul de siguranţă pe care ţi-l dă înrădăcinarea undeva, cu familia, mobilele, obiectele care se află acolo, cuminţi. Cînd vine momentul să schimb această «înrădăcinare», impresia avută este că obiectele înnebunesc. Aceste obiecte care cu atîta gentilleţe se lasă uitate, de care pot profita din cînd în cînd, în acea clipă ies din dulapurile unde există, trebuie să le împachetezi, ajung să te încurce extraordinar, devin fragile, ridică probleme de transport teribile, ştiu că parte din ele se vor sparge; aşa că multe din visele mele privesc mutarea, cu teama de noua locuinţă, un loc care nu este niciodată cel visat, care este totdeauna mai puţin potrivit decît cel visat, decît apartamentul pe care l-aş fi vrut, care este deci mereu prea mic, care nu e destul de luminos etc. Deci, vă daţi seama de îndată, e vorba de un coşmar care reia istoria: soseşti într-o casă prea mică, prost aleasă. Dar în anumite cazuri, în versiunile cele mai bune, lucrurile se aranjează fiindcă găsim în interiorul acestei case extrem de mici, găsim — ştiţi, asta este o temă onirică extrem de generală, pe care o aflaţi în bibliografia de specialitate, — găsim deci în această casă prea mică o uşă, o uşă mică, la care nu ne aşteptam. Deschidem această uşă şi ne dăm seama că există totuşi o altă încăpere în spatele ei şi că asta ne va ajuta, şi că mai există încă o altă încăpere, că există chiar şi un etaj suplimentar şi o grădină care ţi-e oferită pe deasupra; şi înlăuntru sînt mobile, o bibliotecă, tablouri extraordinare, în sfîrşit devine «o casă de vis». Şi vă daţi seama, din clipa aceea mutarea este minunată, excepţional de reuşită.

Deci utilizez aceste teme, conferinţă, *călătorie,* mutare *şi multe altele; visele despre* copilărie, *educaţie, pedepsele din copilărie, toate ameninţările ce pot înconjura un copil şi care reînvie la adult; apoi toate* ameninţările *politicii, toate ameninţările legate de guvern.*

Îmi place mult să călătoresc, dar una din angoasele mele în timpul călătoriei este trecerea prin vamă. Îmi place foarte mult să trec frontiera, dar momentul trecerii ei se leagă totdeauna, în cazul meu, de o angoasă teribilă, pentru că există poliţiştii, nu-i aşa, care te privesc insistent, care se uită ţintă în ochii tăi; în perioada asta sînt în mod special angoasat pentru că port o barbă tînără; datează numai de la naşterea nepotului meu, care are nouă luni; deci este o podoabă absolut recentă, inexistentă în fotografia din paşaport *sau în* buletinul de identitate *şi desigur că e o problemă, căci e foarte greu să-ţi schimbi fotografia din* paşaport *pînă la expirarea lui; nu e admis. Aşa că atunci cînd trec o frontieră poliţistul se uită drept la mine şi vede... moroc că mai tot timpul sînt obosiţi.. dar cîteodată sînt unii, mai ales la începutul zilei, care sînt încă treji, care vor să-şi facă trista lor meserie şi atunci ţi se uită pînă-n fundul sufletului. Din fericire, în majoritatea cazurilor ei recunosc jumătatea superioară a chipului meu, jumătatea superioară a feţei corespunzînd jumătăţii superioare a fotografiei, însă, acum cîteva săptămîni, la Geneva, un poliţist s-a uitat la mine îndelung şi mi-a spus:* »Totuşi, domnule, n-ar fi rău să vă conformaţi puţin». *Şi nădăjduiesc din suflet că voi reuşi să nu mă conformez, dar vă daţi seama că aici se află «materie de vis», se află sămînţă pentru tot felul de vise. Deci, detest această privire a poliţistului de la frontieră, detest indiscreţia abominabilă a vameşilor care îţi deschid valizele, care-ţi scormonesc printre hîrtii, care-ţi citesc corespondenţa, îmi citesc schiţele cărţilor, pe care nu le-aş arăta niciodată cuiva şi din care, evident, ei nu înţeleg absolut nimic dar le privesc totuşi, deoarece caută în ele bani trecuţi fraudulos... În sfîrşit, e un lucru absolut îngrozitor şi după asta trebuie să-ţi aduni toate obiectele şi e oribil... Deci angoasa trecerii prin vamă, angoasa poliţiei etc.*

Vă voi da acum nişte mostre de astfel de relatări de vise. Dar vă vorbesc despre teme contemporane onirice, foarte, foarte clasice. Există, apoi, altele, o mulţime, pe care le puteţi adăuga acestora fără dificultăţe, alte teme ultra-clasice. Prezentarea lor cunoaşte două nivele. Mai întîi, ele sînt înfăţişate simplu, adică

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

avem de a face cu istorisirea unui vis reprezentînd executarea temei onirice. Dar unul din aspectele fundamentale ale visului, și care îngreunează atît de mult povestirea acestuia, este faptul că nu visăm niciodată un singur vis, ci, simultan, mai multe. Ne dăm seama foarte bine că în visele noastre există tot felul de lucruri ce se întrepătrund, care se suprapun și că ne interpretăm visele chiar în clipa desfășurării lor. Dacă vreți, pornim de la un vis ca de la distribuirea cărți lor într-un joc de cărți. Într-un joc de cărți cum ar fi bridge-*ul, ni se distribuie cărți, în baza cărora putem născoci un joc ce se va realiza în timp. Dar, după cum în alte jocuri de cărți apar la un moment dat cărți suplimentare, la fel există ceva în visele noastre care face să iasă din podul memoriei noastre altceva, neașteptat. Și, din acel moment, visul urmează să se transforme. În povestirile de vis normale — cele de dimineață — găsim prezentă o formulă ce revine frecvent:* «în clipa aceea mi-am dat seama că nu asta era ceea ce credeam, ci că în realitate era cutare lucru». *Parcurgem o parte din povestire spunînd:* «Iată, mă aflam în tovărășia unui personaj cu o barbă lungă, etc.». *Bun! și brusc îmi dau seama că acest personaj era în realitate cutare alt personaj, care nici vorbă să poarte barbă și care e complet diferit de cel dintîi..., iar întreaga parte a povestirii ce urmează este reinterpretată ținînd seama de această transformare fundamentală a unuia dintre elemente. Aceasta se întîmplă deoarece o altă narațiune se strecoară sub povestirea precedentă.*

Întotdeauna există în vis astfel de lunecări; așadar visul e constituit dintr-o rețea de narațiuni. Și în aceasta rezidă una din marile dificultăți întîmpinate cînd ne străduim să-l povestim și pe care încercăm totdeauna să o simplificăm, să o reducem la o povestire comparabilă, să zicem, unui gen de nuveletă. Și ne este foarte greu să ținem seama de aceste momente în care lucrurile se schimbă, se metamorfozează. De aici provine, de asemenea, tema fundamentală a viselor metamorfozei în cadrul cărora oamenii se transformă în alte persoane, ori în alte lucruri, animale ș.a.m.d. Noi înșine, dacă avem un dram de noroc, visăm că ne transformăm în animale sau chiar în plante, ori chiar în pietre. Astfel, unul din punctele esențiale pentru mine era, deci să realizez povestiri de vise plurale. Cu alte cuvinte, nu numai cinci povestiri alăturate unele celorlalte, ci o rețea de povestiri comunicînd între ele, întrepătrunzîndu-se astfel încît cititorul sau visătorul să poată alege o traiectorie sau alta în interiorul acestui ansamblu. La fel ca atunci cînd călătorim într-o regiune precum împrejurimile Augsburgului, putem opta pentru cutare sau cutare drum și, cînd ajungem la o răscruce, putem s-o luăm la dreapta sau la stînga. Dacă o luăm la dreapta, peisajul pe care l-am văzut pînă atunci urmează să fie reinterpretat. Vom vedea aceleași clădiri, dacă vreți, dar dintr-un unghi deosebit. Iar dacă o apucăm la stînga, vom face același lucru dintr-un alt unghi.

Deci aceste cinci povestiri de vise comunică între ele în modul următor. Anume: fiecare le citează pe celelalte patru. O anume parte din aceste vise se regăsește în interiorul celorlalte. În unele cazuri, citarea este semnalată printr-o încadrare specială. De exemplu, un personaj, putem spune: visătorul, *intră într-o sală de cinematograf și pe ecran — observați, așadar, cadrul — pe ecran vede un fragment dintr-o altă povestire. În alte cazuri, citarea nu este încadrată, astfel încît nimic nu-l avertizează pe cititor că este vorba de o citare dintr-un alt vis. Astfel, citind primul vis, lectorul va întîlni din cînd în cînd fraze prevenind din narațiunile posterioare. Și, citind pentru prima oară, absolut nimic nu-ți arată că este vorba despre ceva ce va fi regăsit într-o povestire ulterioară. Adică avem de-a face cu folosirea unui mic element narativ în interiorul acelei povestiri. Dar el va fi regăsit, luminat, într-un mod cu totul deosebit, într-o altă povestire...*

(Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU *și* Mihai RĂDULESCU)

[Va urma]

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

„Sufletul în clătire" sau alergia erotică la Conachi

Un boier născut la Ţigăneşti (1777), vă închipuiţi cîţi lăutari avea în jur şi ce strîns putea fi încins cu folclor! Conachi şi-a ales calea mai dificilă a unei culturi poetice care să depăşească suprafaţa fălcilor sale de pămînt — întinse, zice-se, în trei judeţe —, o cultură culeasă din trei-patru limbi (greceşte, turceşte, franţuzeşte, în orice caz), care i-au subţiat gustul, poetul devenind un fin instrumentist cu note şi bibliografie. Şi-a luat însă libertatea de-a cînta pe-o singură coardă şi pentru o singură femeie, la ureche. Un solz de peşte smălţuit şi galant care asurzeşte cu convingere o singură scoică de sidef, ştiut fiind că acolo se aude toată marea şi se transmite în toată marea. El însă nu urmărea popularitatea. Dovadă că nici nu s-a ostenit să-şi publice versurile în volum. Voia să fie popular în ochii ei atît de verzi, atît de albaştri, atît de căprui (că şi-i cam schimba, ca pe bijuterii, după sezon şi toane), să aibă faimă mare, o faimă care, stimulînd alchimia femeii române să-i poată transforma simţirea distrată şi nepreţuită în aurul iubirii. Înainte vreme — o fi gîndit cîntăreţul — te mai citeau şi bărbaţii. Mai aveai un grup de prieteni capabili să le placă şi ceva care nu se mănîncă, sau să nu le placă ceva — şi veneau în butci trase de şase cai scale de sute de poşte, ca să-ţi spună, uite, asta şi asta! Eşti mare, dă-i înainte! Sau: Aici ai scrîntit-o, ia citeşte-l şi pe Ariosto! Oameni care să baţe în seamă estetica, înălţîndu-se sufleteşte pe ruinele pîntecului — şi nu invers. Acum — tăcere de mormînt! Parcă-ar sta toţi cu cerga în cap, rumegînd cine ştie ce gînduri de chiverniseală. Şi de ce să scriu pentru ei? — şi-o fi mai zis poetul. Ia să fiu eu un mare poet ocazional pentru mine însumi. Să mă cînt zdravăn, cu flori, scriindu-i ei... lor, dacă or fi mai multe, lumii dintr-o femeie, ca pădurea închisă într-o ghindă şi casa într-o grindă. E învederat că şi-a ales muzele după sonoritatea numelui: Zulnia, Casandra, Anica etc. Nume care inspiră, nume falnice, de ispravă, care obligă pana; şi, oricum, un buchet mult mai bogat decît cel oferit de bibliografia de specialitate. Femeia română fusese mult prea necîntată secole de-a rîndul în poezia noastră cultă, ca autorul să cadă în greşala şi monotonia lui Petrarca, misticul unei singure icoane, căruia i-a ajuns Laura pentru nu ştiu cîte sute de sonete. Da, le-am citit şi eu — gîndeşte boierul — în turceşte. Aşa şi-aşa. Poate nici traducerea n-o fi fost bună.

Aşa se face că istoria literaturii l-a înregistrat pe boierul C. Conachi, om serios, cu funcţii înalte, vornic, vel vornic sub vozii Calimah şi Suţu, la rubrica «îndrăgostit». E o notă de ironie aici, critica şi istoria literară fiind îndeletniciri

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

grave, bătînd uneori spre sumbru și poticnindu-se în fața unui autor care oftează nu după stele și alte abstracțiuni, ci pur și simplu după zulufi și nuri. În Craii de Curtea-Veche, *spune, la un moment dat, unul din personaje (Pirgu, bine-înțeles!): «La mai lăsați, nene, ciubucele astea, să mai vorbim și de muieri!» Conachi numai asta face. Dar, nu cu ușurința «crailor» de curte veche sau nouă, ci cu of, cu mîna pe inimă, căci el suferă, se sufocă dacă nu e înțeles, numele înscris în acrostih îl doare ca o rană deschisă și reprezintă pentru el iarba fiarelor, cu care deschide ușile iatacelor, și piatra filozofală. Căci, la urma urmei, la ce e bună poezia dacă nu-ți aduce nici o mîngîiere? Chiar nici o mîngîiere! Atunci de ce mai scrii? Conachi, desigur, n-a urmărit să polemizeze cu literatura timpului său. Am putea vedea însă în lirica sa o ripostă la retorismul și convenționalismul epocii și un îndemn la intimism. La ce simte omul cu adevărat.* «Singurul nostru poet dedicat exclusiv eroticei», *spune Călinescu, numindu-l cu dreptate* «primul petrarchizant român». «cultivîndu-și monografic experiențele sexuale de al căror număr este, precum am văzut, foarte mîndru». *Am citit de mai multe ori paginile dedicate lui în monumentala istorie: Călinescu e de partea autorului. Pentru că poezia țesută din oftări, leșinuri și istericale reprezenta, la ora aceea, o artă adevărată.*

Conachi — venit pe lume greu și cu sacrificiul vieții mamei sale — intră în alertă la atributele feminității: zulufi, parfumuri, «lumini de ochi și gene», «sînul» *și* «grumazii»: «Doi ochi porți / Ce fac morți / Ca niște gelați. / Și arunci / Tot în munci / Pre amorezați».

Dacă aș fi scris aceste rînduri acum treizeci de ani, poate că aș fi insistat mai mult asupra ecourilor sociale în opera lui Conachi. Se vorbește de «gelați» — cuvînt menit să dea fiori, oricum, și de aruncarea «în munci» — ușîderea. Fără să vrea, autorul — aș fi spus — își ia instrumentarul dintr-o lume reală, în contrast puternic cu starea idilică spre care aspiră. «Amoriul, ca și ostașii, / Să-narmează, să pornește», *aflăm în altă parte. Dar bine că n-am spus-o! Căci Conachi a fost, în poezie, un izolat. Performanța constă în a fi reușit a-și reduce publicul pînă la un singur cititor:* ea. *Operă destinată exclusiv unei persoane, fiecare poezie e un mic roman deghizat, avînd ca scop atît delectarea «publicului», cît și înlănțuirea lui. Suferind sau prefăcîndu-se că suferă, simulînd «robirea»* («Mă vait, strig cu suspinuri», «Ah, moarte, numai la tine / Scăparea mea poate fi»), *autorul desfășoară o strategie cu efect sigur. Artă pentru artă cu tendință — s-ar putea numi metoda lui. Trebuința oricărui poet de-a se adresa mulțimii el o rezolvă multiplicînd unicatul. Altă Casandră — alt acrostih, altă Anică — altă poezie, altă Mărioară — alt stih.* «Un răboj de femei», *notează Călinescu. Această ușoară mișcare de translație pe care o suferă pana eternului amorez, în căutarea inspirației, lasă pe hîrtie nu numai diagrama inimei în perpetuu cutremur, ci și desenul delicat al femeii române de pe la 1800. O încîntătoare, incitantă prezență, cu aplecare către lumina cărții, a scrisorii mai ales, sensibilă la frumos, rimă, ritm, figuri de stil și care voia să fie cucerită artistic. Dacă pretențiile tuturor acelora ar fi fost mai mari, sau, mă rog, dacă gustul și cultura le-ar fi venit mereu în sprijin, și dacă ar fi avut mai mult timp pentru artă și nu le-ar fi dat dulcețurile în foc, am fi avut poate un Conachi mai mare. Dar se pare că n-au existat condiții obiective. Nu puteau s-o ia înaintea timpului, oricîtă carte ar fi agonisit prin pensioane și oricît de învățați le-ar fi fost dascălii. Oricum, Conachi reprezintă, după Ibrăi-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

leanu, o epocă, cea dinainte de Eminescu. Paradoxul pe care l-a trăit versificatorul e că bileţelele sale, cu cît erau mai intime şi mai personale, cu atît se dovedeau mai apoi bune pentru toată lumea. Indiscreţia femeii, ori chiar a autorului le făcea să fie grabnic copiate şi de aici ajungeau la lăutari care, mai potrivindu-le, le cîntau altora. Se poate spune că autorul volumului Poezii. Alcătuiri şi tălmăciri, *apărut postum, precum am spus, a scos cu lăutari femeia din iatac, apropiind-o de artă. Sensibilizînd-o uneori prea tare, adică trezindu-i gustul cîntecului de lume.*

Cît de sincer era autorul? Cît suferea el în realitate? Întrebări retorice, desigur, pentru că ce contează este rezultatul artistic. Destul de însemnat, raportîndu-ne la starea poeziei de atunci. Versurile sînt surprinzător de fluente: «Amoriul, ca şi ostaşii, / Să-narmează, să porneşte, / Dar nu răneşte vrăjmaşii, / Ci pre cei care-i iubeşte. / La săgeţi fieră nu are, / Ce lumini de ochi şi gene, / Arcul de îngemănare / Este din două sprîncene. / Pavăza de apărare / Şi lancea de îngrozire / Îi a firii ruşinare / Ş-a temutului boldire». *Sau:* «Amar de sufletul meu, / Că nu pot într-acest ceas / Lipindu-l la sînul tău / Drept fermuar să ţi-l las. // Să ţi-l las, şi el, săltînd / Supt dulce suflarea ta, / Să nu-nceteze zicînd: / Zulnio, nu mă uita!». *Se pare că pe Zulnia poetul a iubit-o cel mai mult, luînd-o de altfel în căsătorie, deşi avea — ea — patru copii, ceea ce probează seriozitatea declaraţiilor sale şi cavalerismul său. Printre copiii vitregi ai lui Conachi — Costache Negri. Iar fiica unică a Zulniei şi-a poetului, Caterina, căsătorită cu Vogoride, va fi cea care va încredinţa tiparului «alcătuirile» părintelui, «în nădejdea că aceste a sale scrieri ar putea aduce ţării noastre vreun folos». Sus-numitul Vogoride va pierde la cărţi (într-un fel, tot cărturar şi el!) o moşie întreagă, eveniment care a stîrnit senzaţie în tot Iaşul şi în toată Moldova.*

Ne întoarcem la poezii. S-a remarcat existenţa a două moduri de versificare. Întîlnim o respiraţie melodioasă, scurtă, săltăreaţă şi alta largă, desfăşurată în falduri. Şi eu cred că versurile lungi sînt mai încăpătoare, mai ferite de artificii: «Ce putere, doamne sfinte, ai sădit în ochii verzi, / Ah, la dînşi cînd cat, mă farmec şi de plăcere mă perzi. / N-au mijloc de măsurare, ci de gene-mpovărăţi / Şi la milă şi la chinuri sînt porniţi şi înfocaţi». *Sau:* «Aş vrea să mor, dar şi moartea ce poate fi pentru mine, / Cînd, perzînd a mea viaţă, perd mai mult, te perd pe tine. / Abia zorile răvarsă şi doresc să asfinţască, / Abia noaptea înnegreşte şi voi zori să să ivească, / Căci cu nimic nu să-mpacă într-a sa nemulţămire / Sufletul meu, ticălosul, ce-i pururea în clătire».

Notînd titlurile unor poezii ne putem face o idee despre orizontul lor: Robirea, Tînguirile, Pieirea, Deznădăjduirea, Răspunsul, Poclon, Visul Amorului, Două inimi ce să despart, Dorul, Într-o sară, 820 septv., În 7, ce ne aflam în adunare cu iubita, Cînd mă mîniesem pe amor, Luna plină din 7 iulie, 846. *În adunare cu iubita sau mîniindu-se pe amor, poetul se învîrte într-un cerc fatal, intuind ca nimeni altul pînă la el unde se află sursa lirismului. Dacă ar fi fost mai nenorocos, amărăciunea acumulată l-ar fi dus la acorduri mai grave, la accente mai personale şi mai puternice... Şi n-ar mai fi fost Conachi.*

Acrostihurile sînt pur şi simplu «nume», şi scrierea e împănată cu astfel de semne de carte, rebusuri galante.

O discuţie specială ar merita studiul Meşteşugul stihurilor româneşti, *cu un cuvînt înainte către o «Precinstită cucoană», cuvîntul «cucoană» fiind mai apoi şters. Poetul era şi un cap teoretic limpede, care se lupta cu încîlceala din capul altora şi cu lipsa de lustru a limbii.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Încercările de teatru, ca și traducerile — meritorii și ele. Desigur, literatura română este tot la început, dar gata să facă «epocă».

Opera sa (inclusiv ineditele care, judecînd după norocul autorului, ar fi trebuit să se păstreze pînă astăzi), merită din plin să fie băgată în seamă. Timpul lucrează pentru Conachi, oricum, căci sorocul dragostei la români n-a trecut.

Încheiem cu portretul schițat de Călinescu, peste care, iarăși, nu se poate trece : «Originalitatea lui Conachi stă în specializarea erotică, în cultul excesiv al eului, iar savoarea vine din inedit mediului. Căci Conachi este un Petrarca ras în cap, cu chip de faun oriental, cu işlic, antereu și iminel, obișnuit a subtiliza pe sofale și a-și trimite mesagiile prin țiganii lăutari, neverosimil în pădure, ducînd omagiul pînă la tîrîrea în pulbere și la închinarea ortodoxă, și tristețea occidentală pînă la pandalii și istericale».

COSTACHE CONACHI

OCHI FRUMOȘI

Doi ochi porți
Ce fac morți
Ca niște gelați.
Și arunci
Tot în munci
Pre amurezați.

Nu-i oprești.
Ci-i pornești
La săgetături.
Să pornesc
Și robesc
Pre toți cu-a lor nuri.

Dar măcar
Că au dar
De pot chinui,
Mă primesc
Să robesc
Lor pîn' ce-oi muri.

NUME

La obrazul ce firește
Cer cu stele-nchipuește
Urmează să să robască
Orice fire omenească,
Căci ochii ce săgetează
Ca luceferii cu rază
Supt două arce-nghinate
Inimile țin legate.
Aerul ce aburește

Dintr-un sin ce izvorăște
Nuri, blîndețâ și dulceață,
Morților încă dă viață.
Dar evghenia ce are
Ca un ifos de-ndurare
Robind placul și simțirea
Pleacă toată omenirea
A priimi cu bucurie
Jertfă în veci la ea să fie.

TÎNGUIREA

Doamne, giudecător drept,
Vezi ce foc îmi arde-n pept
Și la ce stare-am venit
Din pricină c-am iubit.
Ah, vicleanule amori,

Prietene vînzători,
Tu ai rădicat cuțit
Asupra cui te-au iubit
Și în inimă ai dat,
Fără să fiu vinovat.

Săraca, cît oi trăi,
Nu s-a mai tămădui,
Pentru c-au rămas înfipt
Fierul tău cel otrăvit.

[ASTĂ-NOAPTE PE RĂCOARE]

Astă-noapte pe răcoare
Cînta o privighetoare,
Cînta și zicea cu jele :
«Ah, soțiia vieții mele,
Ce dușman fără de durere

Mi te-au răpit din vedere
Ș-am rămas înstrăinată,
Călătoare-n lumea toată.
Mă vaiet și zi și noapte
Prin pustiurile toate,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Te caut prin munți, pe dealuri,
Prin ape, prin stînci, pe maluri,
Da-n zădar, că toate cele
Nu simpt durerile mele.
Numai bietul om m-ascultă
Cu jelanie mai multă,
Pesămne și el iubește,
Pesămne și el dorește,
Ah, omule, sărmănele,
Mîngîi-te cu-a mea jele.»

ÎNTR-O SARĂ...

Cu ce să te-asămănez,
O, împodobită fire ?
Să-ți zic stea ce luminezi,
Ești mai mult, căci poți simțire.
Să-ți zic înger ? covîrșești,
Căci, pe lîngă frumusață.

Ești tot nuri și, cînd grăiești,
Farmeci cu delicatață,
Iar zicîndu-ți Dumnezău,
M-apropii de-a ta ființă.
Pentr-aceea mă-nchin eu
Ție cu-atîta credință.

[VREI, DRĂGUȚĂ, VREI]

Vrei, drăguță, vrei
Sufletul să-mi iei ?

Na-ți și ochii mei,
Altă ce mai vrei ?

Doar te-i sătura
De cruzimea ta.

[PÎN-A NU RĂSĂRI ZORI]

Pîn-a nu răsări zori,
La Moldova purcegînd,
Vai mie, de cîte ori
Am să loșin suspinînd.

De-aș muri, nimic n-ar fi,
Cînd aproape te-aș avea,
Dar fără tin' a trăi,
Poate fi moarte mai grea ?

Amar de sufletul meu,
Că nu pot într-acest ceas
Lipindu-l la sînul tău
Drept fermuar să ți-l las.

Să ți-l las, și el, sălțind
Supt dulce suflarea ta,
Să nu-nceteze zicînd :
Zulnio, nu mă uita !

[RĂSĂRITUL ȘI APUSUL]

Răsăritul și apusul,
Miazăzi și miazănoapte,
A planitelor tot cursul
Și stihiile cu toate,
Să să tot împotivască
La acest dulce amori,
N-ar putea să mă oprească
Cînd eu pentru tine mori.

Tu ești raza vieții mele
Și pre tine te slăvesc,
Ah, nu mi-au rămas putere,
Amar mie, mă muncesc !
Pentru tine jărtfesc toate
Și în veci cu hotărîre
Rob credincios cu dreptate,
Așteptînd milostivire.

LUNA PLINĂ DIN 7 IULIE, 846

Stăpîna nopților lună,
Ce cerîul încoronezi,
Oftatul meu ce răsună
Și lacrămile ce vezi

Du-le peste munți și spune
Stăpînei ce le-au pornit
Că o viață să răpune
Pentru dînsa la sfîrșit

Spune-i că mori de durere,
Că de cînd ne-am despărțit,
Tot feliul de mîngîiere
De la mine au lipsit.

Moartea nu mă îngrozăște,
Doar că viața mi-ar curma,
Ce numai că mă lipsăște
De dulce suflarea sa.

Spune-i că spre pomenire
Suvenirul ce mi-au dat
Supt a buzălor lipire
În lacrămi este scăldat,

În lacrămi ce ea cunoaște,
Căci pe sînul ei au curs
Și-n suspinul ce să naște
Dintr-un piept de ea pătruns.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Să ca să-ți dete crezare
De cumplitul meu necaz.
Pornească-ți dezlatare
De la scară ei cu haz.

Nopțile înfricoșate
Ce pe furiș străjuiem,
Pașurile măsurate
Ce pe prispă cumpănem.

Deschidere tămâiată
A zăvoarelor de her,
Fereaia neadormită
De lumina ta din cer.

Să ... ne neîncetoșat
Cu aprindere de foc,
... ește sărutări,
De ... de ori pe un loc.

Apoi pasul cel de jele,
Apoi vaiet și oftat,
Cu năluzirea ce greșele
Apoi iarăși sărutat.

Ațintit pe-un piept ca crinul,
De un sân cu flori sădit,
O gurită ca rubinul
Ce sufletul mi-au robit.

Bibliografie :

Logofatul C. Conachi. *Poesii. Alcatuiri și talmăciri*. Iași, 1856.
Logofătul Costachi Conachi, *Poesii. Alcătuiri și tălmăciri*, ed. a II-a. Iași, 1887.
C. Conachi. *Scrieri alese*, ediție, prefață, glosar și bibliografie de Ecaterina și Alexandru Teodorescu. E.P.L., București, 1963.
G. Călinescu. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 88—95.
Eugen Simion. *Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române*, Ed. Cartea Românească. București, 1980, cap. *Spitalul Amorului*, p. 280 și urm.
Mircea Scarlat. *Istoria poeziei românești*. Vol. I. Ed. Minerva. București, 1982, p. 180—184.

Notă : *Versurile se reproduc după ediția E. și Al. Teodorescu, 1963.*

Vignetele :
Duca Miron

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Anya I 1839

ECONOAMA RUMANA

Sa

Jyrnaa nentry dame.

N° 1

Dekembrie 22 Bineri

Inuiinyare.

INȘTIINȚARE

Cind vedea cineva un tinăr rău nărăvit și vătămător soțietății, zicea, ce creștere proastă a luat, cît este de stricat, fugiți de soțietatea lui, n-are nimic bun într-însul ; cînd iarăși vedea într-o familie o neunire, o dărăpănare a stări[i], zicea, ce viață ticăloasă este în casa aceasta, cum să dărapănă din zi în zi, ci-o fi pricina, care din doi o fi călcat datorille casnice. Aceste mirări și întrebări necurmate, s-ar fi precurmat îndată ce și-ar fi întors ochii către isvorul lor, și defăimarea ce produce această critică, s-ar fi șters cu totul. Nimini nu era vinovat într-aceasta, nici tinărul, nici bărbatul, nici femeea : ci singuri împrăștietorii moralului, singuri aceea ce avea puterea înțelepciunii, avea condeiul în mînă, avea reputație și respect în public : pentru că copilul împreună cu laptele, primește cele dintîiu trăsuri duhovnicești și sufletești de la mumă-sa, care adesea rămîn nești erse ; muma dar trebue să fie bine formată, ca să bine formeze pe copilul său, acum de unde era să ia ea aceste învățături, daca înțelepții, nu îngrija a scri ceva și pentru dînsa, sau d-au îngrijit, n-au întrebuințat metodul, prin care să-i insufle gustul de a citi. Iată dar izvorul tuturor răutăților ce-amerință și amerință încă soțietatea noastră ; acesta a fost totdauna neluat în băgare de seamă, toți alerga să muncească pentru bărbați, și nimenea pentru femei. Secsul acesta a fost totdeauna în întunerec, și într-un astfel de întunerec, încît părinții zicea, „fata nu trebue să știe decît furca". Cine nu trebue să știe decît furca ? formătorul omului, întraductorul lumii din barbarism în civilizație, veriga soțietății, izvorul duhului și al înțelepciunii, mîngîierea cea desăvîrșită a omului, înpăcătoarea cugetului rău cugetătorilor și priciniitorul religii prin care omul tras la oltarul cel sfînt să umilește pe sine, cuvintează atotputernicia lui Dumnezeu rugîndu-l pentru liniștea, sănătatea și fericirea soții și copilașilor săi ; pentru aceastâ ființă să zicea că nu trebue să știe decît furca. Ei ! dar veacul curge și în trecerea lui spală rugina omului ce-l întrebuințează vremea cu folos, a început și soțietatea noastră a să pătrunde de acest adevăr, și a lepăda pedăpsitoarele prejudiții ce o apăsa cu atîta răutate. Fetele au învățători, au pansioane, a început a li să desvolta gustul învățăturilor, care a trecut nu numai în clasul cel mai de jos al orașelor : dar s-a strecurat și chiar prin sate. Acum dar este vremea ca în înprospătarea plăcerilor d-a citi, în mișcarea în care le pun curiozitatea lucrurilor ce se desvălesc din zi în zi înaintea ochilor lor, să le apropie părinții de scoposul căsătorii, făcîndu-să vrednice d-a guverna familia lor, într-un chip cuvenit datorillor coprinse în sfera lor. Pentru acest sfîrșit să va ivi la lumină acest jurnal intitulat *Econoama Romană*, care va avea cel mai de aproape scop întru a arăta cele mai indemnicioase mijloace ale economii, ale vieții pasnice între familii, ale deprinderii tinerelor în deosebite lucruri de mînă, și întru a le face mume bune, într-un cuvînt acest jurnal va introduce între familii o înbelșugare fără multă cheltuială.

Pe lîngă aceasta să vor adăoga și niște mititele istorioare frumoase și morale, anecdote și alte sentențji.

Acest jurnal va ieși o dată pe săptămînă în format d-o jumătate de coală și prețul pe an ar fi de patruzeci și patru lei, iar pe șase luni douăzeci și patru lei. Abonația se face în București la d. Ghiță Marcovici, șeful mesii de cenzură, d. pitar Ghiță Penescu, șeful mesii a treia ci. Logofeții Bisericești și la d-lui d. Iosif Romanov. Iar prin județe pe la d.d. profesori publici carii sînt rugați ca listele de numele domnilor abonați să se indrepteze în București la d. Ghiță Marcovici.

Către acestea sînt rugați toți domnii autori și întraducători, ca or ce articol, atingător de prințipurile acestii gazete vor avea, și vor voi a-l obștii, să-l îndrepteze la redacție, și să va primi cu mulțumire.

Ioan Penescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RESTITUIRI

«ECONOAMA RUMANĂ» — UN ZIAR AL EMANCIPĂRII FEMEII ÎN CONTEXTUL «ANULUI 1840»

Atunci cînd am scris despre Ioan Penescu[1], *singura sursă documentară privitoare la ziarul feminist, insolit în epocă,* Econoama Rumană, *apărut în 1839, sub redacţia acestui nedreptăţit scriitor şi om de cultură, dascăl şi orator, traducător şi dramaturg, a fost scurta notă a lui Carol Gölner, apărută acum o jumătate de secol într-o publicaţie de specialitate,* Revista istorică *a lui N. Iorga*[2]. *Istoricul sibian semnala existenţa unui exemplar original din numărul de înştiinţare a apariţiei ziarului la Brăila, simultan cu un alt periodic, tot sub redacţia lui Ioan Penescu,* Mercur. *În lipsa oricărei urme din* Econoama Rumană *în colecţiile naţionale, firesc, am comentat evenimentul existenţei sale numai în funcţie de datele relevate de Carol Gölner. De curînd, prin bunăvoinţa unui prieten al culturii noastre, ca şi a generosului gest de înţelegere al Arhivelor de Stat din Viena («Konsulate Galatz 1840»), am obţinut, în reproducere xerox, un mic «dosar» Ioan Penescu. Putem corobora, aşadar, impresiile lăsate de celălalt ziar, «comercialul»* Mercur, *cu* Econoama Rumană, *asociind cele două apariţii aceleiaşi date, ca două canale, cu direcţii diferite, ale unei energii intelectuale şi patriotice, de elan iluminist, produse la şcoala naţională a lui Gheorghe Lazăr şi Heliade Rădulescu. Graţie acestui gest de conlucrare culturală, avem în faţa noastră mostra a ceea ce a fost o gazetă din care n-a mai rămas nici un exemplar, motiv pentru care nu figurează nici măcar ca titlu informativ în* Catalogul periodicelor româneşti *întocmit de Ion Bianu, şi nici în continuarea acestei opere sau în completarea ei*[3]. *În plus, în «dosar» există, în original, un text autograf al lui Ioan Penescu, document preţios, care poate servi de acum înainte la identificarea manuscriselor sale de la Biblioteca Academiei. Piesele de teatru — opera literară care îl impune în istoria literaturii noastre ca pe unul dintre creatorii teatrului original din perioada 1859—1877 — figurează ca* manuscrise, *era greu însă de demonstrat în ce măsură ele aparţineau autorului ori copiştilor de roluri. Transcriind cu ani în urmă piesa atît de nouă, ca viziune artistică, sub raport interpretativ al mitului, «*Meşteru Manole*», dramă legendară în patru acte, o mare feerie mitică şi mitologică, fără egal în tot secolul al XIX-lea, în care s-au compus atîtea piese de teatru pe tema «Mînăstirii Curţii de Argeş», nu am avut altă posibilitate de evaluare a autenticităţii manuscrisului decît compararea strictă, din punct de vedere artistic, a celor cîtorva variante. De aceea, textul ograf al lui Ioan Penescu are o deosebită importanţă pentru exegeza istorico-literară care are datoria să restituie culturii noastre un sscriitor şi un intelectual valoros.*

Cît priveşte originalul primului număr din Econoama Rumană, *satisfacţia culturală este de alt ordin. Acesta se dovedeşte a fi unul dintre primele ziare româneşti din familia* Curierului Ro-

[1] *Ioan Penescu — un scriitor nou în istoria literaturii româneşti*, în *Revista de istorie şi teorie literară*, tom 28, 1979, nr. 2, p. 163—181.

[2] *O contribuţie la istoria ziaristicii româneşti*, în *Revista istorică*, an XX, 1934, nr. 3—4, p. 111—113.

[3] *Publicaţiile periodice româneşti*, tom II, Editura Academiei, 1969 *(Supliment : 1790—1906)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mânesc și a Curierului de ambe sexe (în special cel din urmă pare a-l fi inspirat pe Ioan Penescu, care a optat însă pentru un «jurnal» numai «pentru dame»). Un ziar de emancipare a femeii, scris anume pentru a evidenția nevoia de restaturare a importanței acesteia în societatea modernă era o inovație îndrăzneață pentru anul 1839. Dovadă că o a doua gazetă adresată întru totul femeii nu a mai apărut decît peste decenii, și nu datorită unui gazetar, ci chiar unei femei: Maria Rosetti. Ea va tipări, în 1865—1866, revista Mama și Copilul, suplinind intrucîtva absența ziarului Românul, suprimat de Al. I. Cuza în 1864. Ioan Penescu inaugura presa de specialitate, cu funcționalitate precisă. Concomitent cu un «jurnal comercial», care să urmărească activitatea din portul Brăila, cum era conceput ziarul Mercur, al cărui prim număr apărea la 19 decembrie 1839, cu cîteva zile numai înaintea primului număr al Econoamei Rumane 22 decembrie 1839). lua ființă deci un jurnal pentru femei, o foaie de familie și pentru familie! O inițiativă a lui Ioan Penescu, «profesorul școalei naționale» din Brăila, cum se autointitula cu mîndrie, adică al primei școli românești deschise în capitala acelui județ de luminatul domn Alexandru Ghica. Înștiințarea era, de fapt, «programul» jurnalului și, totodată, reclama pentru a atrage cititori și, mai ales, abonați. Îl publicăm integral, ca pe un important act documentar. Un program — pledoarie civică și democratică pentru nevoia de revizuire a opticii sociale, morale și umane privind rolul femeii în societatea modernă. Cu un titlu ce trimitea la o destinație «mercurială»: Econoama.., rumană — celălalt ziar numindu-se, cum am văzut. Mercur — «Jurnalul pentru dame» era o publicație a intereselor speciale ale femeii într-un secol care se rupsese de mentalitatea feudală a celui anterior.

Aceste două jurnale, cu spiritul său întreprinzător, Ioan Penescu intenționa să le introducă și în Transilvania, cerînd permisiunea consulului austriac de la Brăila[4], de fapt a lui Metternich, căci consulul Ch. Huber îi trimite cancelarului întregul «dosar» al solicitantului[5]. Avizul, deși a fost favorabil, venea tardiv și condiționat de posibilitatea oricărei intervenții a cenzurii. Bănuim că profesorul brăilean va fi folosit «slobozenia» oficialității austriece, dînd drumul celor două gazete peste munți, în Transilvania. Se subînțelege că nu s-ar fi hazardat pentru cîteva abonamente, sau pentru un capriciu de publicitate.

---

[4] Iată textul scrisorii autografe a lui Ioan Penescu:

«Cinstitei C.C. consulare agenții din Brăila

Supt iscălitul după înalta slobozenie ce a luat a scoate la lumină două gazete din Portul Brăila, intitulate, una Mercur (Gazetă Comerțială) și alta Econoama Romană (pentru iconomie) a cărora materie fiind cele ce se coprind în alăturatele Programe privind numai la interesul public s-au și publicat scoaterea lor într-acest Principat; și pentru că mulți rumâni și dintr-alte provinții învecinate s-au arătat doritori a priimi aceste Gazete, pe acest temeio supt iscălitul nădăjduește că și din lăcuitorii români din Transilvania vor avea asemenea dorință.

De aceea supt însemnatul cunoscînd că orice carte tipărită este oprită a intra în ținutul Austrii, plecat supune în cunoștința C. Austrii, ca aceste gazete neavînd alte articole decît acele ce privesc la principiile Comerciale și iconomie să binevoiască a mijloci pe lîngă Ministeriul din lăuntru al Împărățeștii Curți Austriane ca să să primească aceste gazete peste granță și spre siguranța Guvernului mă făgăduesc a trece orice foae a acestii gazete mai întîiu prin cenzura agenții C. Austrii și pe urmă o voi înainta peste granță.

I. Penescu
Redactorul Jurnalului»

[6] Reproducem acest document în transcrierea și în traducerea lui Paul Bertz (care propune noi lecțiuni la unele din cuvintele fragmentului citat de Carol Göllner):

Eine hochlöbliche Kaiser-Königl:
Geheime-Haus-Hof und Staatkanzlei in *Wien*

Gallatz am 6 ten April 840

Herr Johan Penesko, Professor an der Wallachischen Hauptschule in Ibrăila, hat[...] Reglerung die Erlaubniss zur Redaktion und Herausgabe zweier Zeitschriften erhalten, welche unter dem Titel:

1. Merkur oder Handelszeitung von Ibraila.
2. Econoama Romana oder Damen Journal.

in der daselbst errichteten Buchdruckerei erscheinen solten.

Da Herr Penesko bei Herausgabe dieser Zeitschriften, vorzüglich auf Abnahmen in den benachbarten Siebenbürgen rechnet, da aber anderseits der Vertrieb der in der Wallachei gedruckten Büchern und Zeitungen in den Siebenbürgl. Staaten verboten ist, so hat sich der genannte Redakteur diessfals auf die Kaiser-Konigl. Konsular Agentie in Ibraila mit dem Ersuchen gewendet, die nöthige Erlaubniss zum Absatze seiner Blätter in Siebenbürgen geneitest höheren Ortes zu erwirken.

Die Kaiser-Königl. Konsular Agentie in Ibraila hat das diesfällige Anliegen verämtlich an mich einbegleitet, und ich erlaube mir das Gesuch des Professors Penesko samt den beiden

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un acord de principiu va fi existat între el și unii dintre intelectualii români transilvăneni, care duceau dorul tipăriturilor din Principate. Demersul său căuta numai o legalizare a operației comerciale de expediere a tipăriturilor, în timp ce, în subtext, funcția lor era de altă natură decît aceea de a fine evidența prețului la cereale în port și a curselor maritime[6]. Nu acestea trebuiau să fie noutățile reale pentru populația românească din Transilvania.

Jurnalele Econoama Rumană *și* Mercur *prezintă un interes special în contextul afirmării presei românești ca un limbaj nou al comunicării cu masa și al constituirii unei opinii publice în țară cu ajutorul gazetelor, înainte de 1848. Amîndouă apar în provincie, dar într-un centru activ de înnoire a relațiilor economice și sociale, în lumea pestriță a portului ce cunoscuse o reînvigorare după tratatul de la Adrianopole. În acea societate cosmopolită, de interese comerciale, un inimos dascăl, descins din Bucureștiul renașterii de simțire românească de la școala de la Sfîntul Sava, pune bazele, odată cu școala națională, și ale unei prese specializate dar cu percuție în adîncime ! Căci* Econoama Rumană *este mai mult decît un titlu în plus în istoria gazetăriei românești din prima jumătate a secolului trecut ! Sub eticheta comercială la modă, «jurnalul pentru dame» nu era al «econoamei», ci al creșterii de conștiință publică. Aceasta era forma de întîmpinare a «Anului 1840» de către Ioan Penescu.*

Marin BUCUR

gedruckten Prospekten, Einer hohen Kaiser-Königl, geheimen Hof und Staatskanzlei zur Hochgeneigten Entscheidung mit dem ehrfurchtvollsten Bemerken zu überreichen, das besonders die Handelszeitung welche sich von jeder Politischen Tendenz fern halten und hauptsächlich nur Preis und Schiffahrt Listen enthalten wird, dem Siebenbürgieschen Handelstande [...] der mit der Moldau und Wallachei in engen Geshäftsverkenr steht, recht willkommen sein dürfte.

Solte das Debit dieser Zeitschriften in Siebenbürgen gegen Vorläufige Cenzur huldreichst gestattet werden, so versteht es sich von selbst, dass diese Cenzur weder von diesem Kaiser-Königl. Konsular Agentie in Ibraila gehandhabt werden kann, sondern im Wege Siebenbürgischen Landes Präsidiume einem verlässlichen Beamten in Kronstadt. wo sich die meisten Abonenten finden werden vor der posgtämtlichen Verthellung der Blätter anvertraut werden dürfte.

Eine hohe Kaiser-Königl.-Geheime Hof und Staatskanzlei gerufe das Konsulat von der diesfälligen hohen Schlussfassung huldreichst in Kenntniss zu setzen.

Ch. Huber

Inalt Onorata Cancelarie Secretă a Statului și Curții Imperiale—Regale din Viena

Galați, 6 aprilie 840

D-l Ioan Penescu, profesor la școala principală valahă din Brăila, a primit permisiunea guvernului pentru redactarea și editarea a două publicații periodice sub titlurile :

1. Mercur — sau gazeta comercială din Brăila.
2. Econoama Romană — sau jurnal de dame

care urmau să apară în tipografia întemeiată de el însuși.

Întrucît d-l Penescu contează cu precădere pe desfacerea acestor ziare editate în învecinatul Ardeal, dar, întrucît pe de altă parte, difuzarea cărților și ziarelor tipărite în Valahia sînt interzise în statele Ardealului, sus-numitul s-a adresat Agenției Consulare a Curții Imperial-Regale din Brăila, cu rugămintea de a primi permisiunea legală necesară pentru desfacerea foilor sale în Ardeal, în scopul obținerii unor locuri mai înalte.

Agenția consulară a Curții Imperial-Regale din Brăila a decis îndreptarea însărcinării oficiale cu rugămintea, iar eu îmi îngădui a înmîna cu înalt respect cererea profesorului Penescu, împreună cu cele două prospecte tipărite, unei înalte cancelarii secrete a Statului și a Curții Imperiale, cu remarca ca în special gazeta comercială să se țină departe de orice tendință politică și să publice îndeosebi tarife și liste de curse maritime care vor fi binevenite în cercurile comerciale ale Ardealului care stau în raporturi strînse de afaceri cu Moldova și Valahia.

Dacă debitul acestor ziare în Ardeal n-ar fi în favoarea Cenzurii permise temporar, se va înțelege de la sine că această cenzură nu poate fi împletată în aplicarea hotărîrii nici de Consulatul Imperial-Regal și mai puțin de către Agenția Consulară-Imperial-Regală din Brăila, ci împărțirea foilor cît mai judicios să fie încredințată de sine unui funcționar de încredere din Brașov, unde se vor găsi cei mai numeroși abonați, de către prezidiul țării Ardealului.

Înalta Cancelarie secretă a Statului și Curții Imperial-Regale, cheamă Consulatul asupra hotărîrii înaltei redactări finale plină de bunăvoință, spre a fi pusă în cunoștință.

Ch. Huber

[6] Revistele de tipul celebrei *Gartenlaube*, tipărită la Leipzig (1853—1943), adică almanahuri, albume, apăreau mai tîrziu în Transilvania (vezi Emil Manu, *Reviste transilvănene de la sfîrșitul sec. al XIX-lea*, în vol. *Reviste literare românești din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea*, Editura Academiei, 1974, p. 271 și urm.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UN «TEXT» AL PROFESORULUI VIANU

Cînd, în februarie 1939, redacta prefața *la cea de a II-a ediție a* Esteticii *sale, Tudor Vianu simțea nevoia să precizeze, pe lîngă caracterul informativ al operei sale* («lucrare de informație, de integrare și de analiză [...] în care istoricul problemelor și referințele contemporane formează baza pe care se ridică rezultatele cercetării proprii»), *și aspectul didactic, căruia îi răspunsese direct, fiind determinată de preocupările nemijlocite ale profesorului :* «nu pot să nu evoc primul deceniu al activității mele la Facultatea de filosofie și litere din București și pe ascultătorii mei de atunci, care, prin interesul foarte călduros acordat expunerilor destinate mai tîrziu acestui volum, întăreau în mine dorința de a le dezvolta și desăvîrși».

În aceeași Prefață *esteticianul își propunea să completeze cercetările în domeniul pe care îl analiza cu* «expunerea problemelor legate de fiecare artă în parte». *Era chiar anunțat aici proiectul său din anii următori de a structura sub raport estetic sfera poeziei și un volum ca* Filosofia și poezia *(Ed. „Familia", Oradea, 1937), publicat deja, vine să confirme că dezideratele enunțate își găsiseră împlinirea cel puțin în parte. Cea de a treia ediție a* Esteticii *(martie 1945), definitivată în forma ei primă, nu e un argument suficient că autorul ar fi renunțat să mai intervină în viitor asupra operei sale.*

Ideea îl preocupa intens pe Vianu și ea trebuia să se realizeze tot într-o strînsă legătură cu activitatea didactică a Profesorului. Ne dovedește acest lucru și faptul că, în bună măsură sensurile și afirmațiile prefeței la ediția a II-a a Esteticii *sînt reluate și în* Cîteva observații la deschiderea unui curs, *prelegere introductivă, evident la cursul de estetică, ținut de Tudor Vianu la București, în anul universitar 1945—46. Ne găsim în fața unui text inedit pînă azi, text dactilografiat, cu semnătura și intervențiile autografe ale autorului, în care expozeul analitic se organizează într-o adevărată profesiune de credință. Probabil că aspectul profund confesiv al «prelegerii» l-a determinat pe Vianu să renunțe la a încredința tiparului această tîrzie luare de poziție a sa. E vorba desigur de o «luare de poziție», întrucît, în ciuda notei sale vizibil explicative, întreaga expunere are un subadiacent sens polemic. Vianu nu răspunde aici obiecțiilor aduse de diverși comentatori prin timp ai* Esteticii *sale, așa cum o făcuse, spre exemplu, în epoca apariției cărții, dar simte nevoia să-și justifice punctul de vedere, să-și clarifice la distanță de aproape un deceniu viziunea și ideile directoare ce i-au călăuzit demersul științific. Natură profund constructivă el își confruntă și acum opiniile cu rezultatele pe care știința estetică le dobîndise în intervalul de timp de cînd lucrarea sa fusese pentru prima oară publicată.*

Estetica *se proiecta, așadar, în concepția lui Vianu nu ca un tratat închis, ca o carte ce datează, ci era privită în continuă devenire, ca o «operă deschisă», capabilă să intre permanent în dialog cu prezentul.*

Sînt numai cîteva din sugestiile pe care ni le supune atenției textul de față. Dacă unele din ele și multe altele nu s-au concretizat și nu au ajuns la împlinire e și fiindcă, după 1947, preocupările de estetică ale lui Tudor Vianu au trebuit să fie abandonate. Semn că această magistrală carte a gîndirii estetice românești trebuia să rămînă o «operă deschisă», precum tot ce e viu, organic, esențial.

Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA

TUDOR VIANU

CÎTEVA OBSERVAȚII LA DESCHIDEREA UNUI CURS

Cîțiva critici ai Esteticii mele au exprimat părerea că din cuprinsul ei lipsește teoria diferitelor arte. Desigur, fiecare din constatările pe care le fac acolo se întemeiază pe un material cules în experiența poeziei, a artelor plastice, a muzicii sau a arhitecturii. Ar fi trebuit însă ca problemele pe care acestea le pun pe rînd să fie grupate separat, așa încît pe temelia generală a principiilor să se înalțe cîte un capitol consacrat modului în care fenomenul general al artei se individualizează cu prilejul diverselor materiale folosite de ea. Așa au făcut în trecut Schelling, Schopenhauer, Hegel, Vischer. Așa ar fi trebuit să fac și eu. Se cuvine să spun că problema aceasta nu mi-a rămas străină nici în timpul cînd scriam Estetica, **nici mai tîrziu. Dacă m-am oprit însă să adaug un al treilea volum celor două care au alcătuit prima ediție a acestei scrieri, împrejurarea a provenit din faptul că cea dintîi problemă căreia trebuie să-i răspund era aceea privitoare la factorii comuni diferitelor expresii artistice, aceia care permit a vorbi despre artă, nu numai despre arte. Analiza acestor factori putea da un întreg complet, chiar dacă lîngă el și mai departe există destul pentru teoriile speciale ale artelor. Niciodată n-am socotit cercetarea mea încheiată și nădăjduiesc că anii viitori îmi vor aduc răgazurile necesare pentru a adăuga Esteticei, ceea ce socotesc că nu este o lipsă în ea, dar ceea ce, fără îndoială, i se poate alătura cu folos.**

Din momentul în care am încheiat tratatul de Estetică generală, lucrările mele s-au îndrumat de altfel către poezie, nu numai prin studii de critică și istorie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literară, cum mai dădusem și în trecut, dar și prin cercetări asupra faptelor de /expre/sie artistică în dubla perspectivă a modalităților de compunere folosite de scriitori și a chipului în care ei întrebuințează instrumentul limbii. Din aceste procupări a ieșit volumul Arta prozatorilor români, 1941. Din depănarea acelorași gînduri a izvorit și cursul de Stilistică, pe care îl propun studenților de ciîva ani de zile, cu speranța că îl voi putea aduna cîndva între scoarțele unui volum. Cercetarea mea s-a dezvoltat așa dar particularizîndu-se. Aceasta îmi amintește observația fostului meu profesor la Universitatea din Tübingen, dl. Karl Gross, care în darea de seamă asupra activității sale, publicată în Philosophie der Gegenwart in Selbstarstellungen, I, 1920, amintește că printre lucrările sale de estetică, cea mai generală, aceea consacrată cu exclusivitate principiilor, a fost cea dintîi din lunga serie a bibliografiei sale și că de-atunci drumurile sale de cercetător l-au dus necontenit către probleme mai speciale, cu un orizont ceva mai închis. De ce n-aș spune-o ? Noi, cei porniți de la filosofie, luptăm toată viața să punem de acord principiile cu experiența, conceptele cu intenția. Există un moment în dezvoltarea filosofiei caracterizat printr-un fel de rea conștiință, asemănătoare pînă la un punct — dacă totuși comparația nu este exagerată — cu aceea a unui om care iscălește un cec fără să fie sigur că i-a rămas în bancă acoperirea necesară. În ce mă privește, un scrupul de onestitate — pe care cred că nimeni nu mi-l va lua în nume de rău — m-a făcut de mai multe ori să modelez dinamismul constructiv al speculației, constringîndu-mă la examenul mai modest al faptelor. Dar mărturisirea mea trebuie să fie completă. Dacă mă supun disciplinei arătate, o fac cu nădejdea de a putea semna cecuri ceva mai mari cu acoperire suficientă. Niciodată n-aș consimți să rămîn la nivelul acelui empirism limitat, care își închipuie că face știință numărînd paiele dintr-o claie de fîn sau chiar stelele de pe cer.

Intuiția este piatra de încercare a oricărei [preocupări] filosofice. Gîndul cel mai înalt, dacă nu poate fi înapoiat în experiență și controlat prin ea, nu prețuiește nimic. În cursul lecturilor și meditațiilor avem adeseori impresia de a găsi idei generale de mare însemnătate. Încearcă însă de a vedea dacă ele subsumează experiențe concrete și particulare și vei asista cum ființa lor se preface în fum. Desigur, nu sunt de părerea empiriștilor care socotesc că toate cunoștințele noastre provin din experiență. Titlul de glorie al omului și calitatea lui eminentă printre celelalte ființe ale creației consistă în a putea organiza unele conținuturi mentale care, nu numai că nu sunt produsul experienței, dar sunt fondametal și condițiile acesteia. Dar dacă nu tot ce este valabil în inteligența omului vine din experiență, totul trebuie să se poată cobori în ea. Problemele teoretice care nu pot fi niciodată puse în viață sunt false probleme. Ideile care nu subsumează nici o intenție sunt false idei. Dacă ne constringem așadar să cunoaștem fapte și să acumulăm experiențe n-o facem atît pentru a obține idei noi, cît pentru a controla pe acelea care într-un fel oarecare s-au impus minții noastre. Ipoteza, deducția, contradicția, dialectica, intuiția supraempirică a esențelor sunt metode de multă vreme descrise și adeseori aplicate cu succes de către filosofi. Dar toate ideile obținute prin aceste metode trebuie să întîlnească terenul faptelor și experiențelor concrete pentru a dobîndi consistență și valoare. Tot astfel scînteia stă în fier, dar îl trebuie piatra dură cu care să se ciocnească. M-am exprimat mai sus cu rezerve despre valoarea empirismului. Trebuie să adaug acum că dacă nu sunt pentru un empirism alt quo, sunt cu toată hotărîrea pentru un empirism ed quem.

Mai cu seamă în estetică poziția aceasta se impune cu toată rigoarea. Fără îndoială, estetica nu este o disciplină empirică și inductivă în felul biologiei, al chimiei și chiar al științelor sociale. Pentru a cerceta arta și frumosul trebuie să știm ce sunt ele, adică trebuie să putem a le distinge de ceea ce le simulează într-un chip mai mult sau mai puțin grotesc și le uzurpă locul în prețuirea oamenilor. Întocmai ca toate celelalte științe care construiesc pe conceptul unei valori, întocmai ca logica, etica, filosofia religiei sau filosofia dreptului, estetica debutează printr-un act de postulare. Încep prin a desemna cercul frumuseții și stabilesc odată cu aceasta limitele în care se va mișca cercetarea mea viitoare. Orice altă procedare este imposibilă. Căci dacă aș hotărî de pildă că frumoase sunt toate experiențele care dezvoltă în noi un anumit sentiment, sentimentul estetic, ar trebui să posed criteriul care să-mi dea putința de a-l distinge pe acesta de toate celelalte reacții ale sufletului în atingere cu lumea exterioară. Tot astfel, dacă aș stabili principiul că frumoase sunt obiectele care ies din mîna artiștilor, mi-ar fi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

încă necesar mijlocul de a-i deosebi pe aceştia de simplii meşteşugari, de rutinarii artelor şi de cîrpaci. Nu este cu putinţă deci a ocoli obligaţia de a începe prin a postula obiectul investigaţiilor noastre în estetică, ceea ce nu exclude de loc mai apoi rigoarea metodică a cercetării.

Organul actului de postulare axiologică cu care debutează orice estetică este gustul. Subtilă şi, pînă la un punct, misterioasă funcţiune sufletească, pentru că nu ştim de ce unii oameni îl au şi alţii nu-l au deloc, de ce unii îl asociază cu alte forme ale superiorităţii intelectuale şi morale, în timp ce alţii îl posedă în lipsa tuturor acestora. Tot atît de pecetluit rămîne secretul prestigiului şi autorităţii lui, care nu se sprijină nici pe argumentul exemplului şi succesului social. Aş spune că bunul gust estetic este un dar ceresc, dacă un om de ştiinţă n-ar trebui să-şi interzică ipoteza teologică, atîta vreme încît n-a istovit explicaţiile care fac apel numai la energiile imanente ale lumii şi la împrejurări aparţinînd planului natural. Cu toate acestea printre toate fenomenele sufleteşti, acela cu care gustul se aseamănă mai mult este harul, adică acea nevăzută prezenţă a unei influenţe care îi uşurează credinciosului drumul către Dumnezeu. Întocmai ca harul, gustul lucrează fără să sdrobească vreo împotrivire. Omul de gust, ca şi credinciosul atins de harul divin, alunecă cu pinzele întinse în bătaia vîntului propice. Gustul nu vorbeşte tare. Abia îşi flutură cuvîntul său de îndemn şi omul i se supune mai înainte de a-şi da seama că o face. Poate că gustul este semnul unor lungi experienţe ereditare şi a unui fel de viaţă însumat de lungul şir al strămoşilor, aşa cum este delicateţea şi graţia aparenţei, adică frumuseţea fizică în latura expresiei ei morale.

Gustul este darul sufletesc de care are mai multă nevoie un estetician. N-avem încă o psihologie diferenţială a specialităţilor ştiinţifice. Abia dacă s-a înfiripat o psihologie a profesiunilor manuale. Ştim cel mult ce i se cere unui lăcătuş sau unui conducător de tramvai. Cînd ştiinţa psihologică a îndeletnicirilor mai înalte ale spiritului se va stabili, gustul va trebui să treacă în primul rînd al aptitudinilor ce i se cer unui estetician. Trebule să insistăm puţin asupra acestei condiţii atît de elementare, pentru că tipul esteticianului lipsit de gust artistic este o apariţie destul de frecventă în dezvoltarea mai nouă a ştiinţei noastre. Există, în adevăr, esteticieni de vocaţie, dedaţi meditaţiei asupra artei şi frumosului, din pricina seducţiei speciale cu care obiectul cercetării lucrează asupra lor. Aceştia sunt cei mai buni şi mai vrednici a fi ascultaţi. Dar există şi esteticieni dintr-o nevoie pur lăuntrică sau din necesităţile interioare ale unui sistem. Mai cu seamă în veacul al XIX-lea, care a fost veacul sistemelor filosofice, au apărut mai multe estetici cu scopul de a nu lăsa o lacună în încatenarea de gînduri menite să răsfrîngă totalitatea lumii. Mărturisesc că, în afară de oamenii de geniu cari isbutesc chiar prin mediaţia unui sistem să surprindă realitatea artei, aceasta nu este cea mai bună estetică. Mai multe lumini sînt de aşteptat de la esteticienii cari nu-şi consideră obiectul lor prin prejudecata unui sistem general de filosofie. De altfel, evoluţia ştiinţei noastre în ultima jumătate de veac a marcat progresul necontenit al smulgerii esteticii din sistemele care o înglobau mai înainte, un proces cunoscut sub numele de automatizarea esteticei şi de care este legată păşirea în arena cercetării a unor oameni mişcaţi de interesul direct şi mai viu pentru problemele propriu-zise ale artei.

Am spus că gustul este înnăscut, ceea ce nu înseamnă deloc că el nu poate fi cultivat şi dezvoltat. Dar gustul nu se desvoltă şi nu se cultivă prin cărţi, ceea ce înseamnă că estetica nu este o ştiinţă care poate fi construită numai în bibliotecă. Desigur, esteticianul trebuie să cunoască, întocmai ca orice om de ştiinţă, istoria disciplinei sale şi progresele ei mai recente. Cunoştinţele istorice şi teoretice au pentru estetician importanţa de a-l pune în situaţia de a-şi începe cercetările de la punctul în care au fost conduse de alţi specialişti. Aceste cunoştinţe au rolul de a evita repetirile zadarnice şi insistenţa de a sparge uşi de multă vreme deschise. Cunoştinţele istorice în estetică au apoi şi un interes sistematic. Căci dacă este adevărat că în fiecare moment al dezvoltării lor, teoriile esteticienilor reflectă prin partea lor cea mai bună experienţele contimporane ale artei, atunci istoria esteticei subliniază dezvoltarea însăşi a gustului artistic. Esteticianul trebuie deci să studieze teoriile înaintaşilor săi, nu numai pentru a nu repeta lucruri spuse mai de mult şi formulate poate mai bine decît el însuşi o poate face, dar şi pentru a extrage toate consecinţele care decurg din marea lecţie a mobilităţii gusturilor omeneşti. Ciudată şi demnă întru totul a fi meditată este această lecţie a istoriei!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

S-ar părea că teoriile esteticienilor îmbătrînesc din pricina înlănțuirii lor prea strînse cu un singur moment din dezvoltarea gustului artistic. Observația este valabilă, dar pentru singura clipă a opoziției dialectice față de un moment anterior al gustului artistic. Cînd gustul se schimbă, primele victime abătute sînt teoriile în care se sistematizau îndrumările anterioare ale artei. Înainte să îmbătrînească operele, îmbătrînesc teoriile lor. Racine rămăsese tînăr, cînd lumea începuse să glumească pe socoteala perucii lui Boileau. Dar odată momentul dialectic al opoziției depășit, interesul teoriilor revine tocmai din pricina virtuții lor de a fi organizat la un moment dat experiența artistică a omenirii. Astăzi cînd întîmpinăm în Boileau o răsfrîngere atît de limpede a gustului clasic, peruca lui ni se pare că-i stă destul de bine pe creștet și că-i încadrează în mod convenabil figura. Să rămînă, deci, oameni ai timpului nostru, cu riscul de a îmbătrîni împreună cu el, dar și cu perspectiva de a-i supraviețui tocmai pentru curajul de a-l fi reprezentat.

[Va urma]

ALTE MĂRTURII EPISTOLARE : IACOB NEGRUZZI – DUILIU ZAMFIRESCU

Ca și în cazul corespondenței (celebre) purtată cu Titu Maiorescu, unde față de corpusul aproape intact al scrisorilor diplomatului de la Roma, nu s-a păstrat decît un sfert din acelea emise de critic, și în cazul dialogului (mai modest) întreținut cu Iacob Negruzzi, decalajul este în defavoarea celui din urmă. De la Duiliu Zamfirescu s-au păstrat 43 de epistole, în timp ce de la autorul *Amintirilor din Junimea*, doar 14, cel puțin din cîte cunoaștem pînă acum. Dacă ele nu se ridică la valoarea literară a corespondenței poetului și romancierului, conțin, în schimb, informații semnificative, atît pentru biografia și geneza operei celui ce a scris *Viața la țară*, cît și pentru istoria *Convorbirilor literare* și a vieții noastre culturale și politice de la sfîrșitul sec. XIX.

Scrisorile datează din perioada 1890—1898, cînd Duiliu Zamfirescu să găsea ca secretar de legație la Roma (și pentru scurtă vreme la Bruxelles) și cînd el dă la iveală cele mai importante romane ale ciclului Comăneștenilor. Raporturile dintre cei doi epistolieri sînt între redactorul de revistă care-și solicita mereu colaboratorul (unul dintre cei mai prețuiți în epocă), interesîndu-se îndeaproape de activitatea lui creatoare și făcîndu-se ecoul imediat al operelor lui — și scriitorul, care cu unele mici «trădări», acordă în lungul stagiu italic, un fel de monopol *Convorbirilor literare*.

Iacob Negruzzi urmărește, cu răbdare grijulie și cu speranță (redacțională), elaborarea *Vieții la țară*: «*Aș avea mare plăcere să aflu că romanul de mult proiectat, de curînd început, înaintează cu răpejune. Dacă ești în mijlocul lui, nu întrerupe lucrarea, ci dă-i întruna înainte, bătînd fierul cît e cald*». Cînd i-l trimite, deși fragmentar, se și grăbește să-l citească, dînd primele impresii critice, care aveau să devină cap de serie, lucru în genere ignorat : «*Știi că totdeauna eu te-am îndemnat să scrii romanuri, fiindcă mie îmi place cum le scrii. Ești făcut pentru treaba aceasta. Proza d-tale, cred eu, este adevărata proză a autorului de romane, și observația fină a împrejurărilor generale, precum nu mai puțin a nuanțelor este o foarte mare calitate*» (B.C.S. Ms. 12.358. Scrisoare publicată de noi în *România literară*, II, nr. 6, februarie 1969, p. 12). Redactorul nu se dă în lături să formuleze și observații, cele mai multe confirmate în timp, ca, de pildă, idilismul *Vieții la țară* și o anume simplificare a psihologiei eroilor. Totuși concluzia rămîne pozitivă și optimistă : «*Romanul e foarte bine scris și e absolut pe placul meu. Aștept însă sfîrșitul pentru a da o părere definitivă*». (Ibidem). Probabil că părerea a fost în continuare favorabilă, căci îl aflăm plin de entuziasm și în momentul cînd scriitorul îi comunică începerea celui de-al doilea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

roman *Viața la oraș (Tănase Scatiu)*: «*Sunt foarte fericit că începi al 2-lea roman*, Viața la oraș. *Doresc să reușească pe deplin. Știi că totdeauna am avut ideea că specialitatea dv. este romanul*» (Cf. *România literară*, id.). Iacob Negruzzi este primul care crede în vocația (am adăoga, ambiția) de romancier a lui Duiliu Zamfirescu, avînd satisfacția să-i comunice autorului, nu numai impresiile personale, dar și pe ale altora, ca de ex. pe cele ale Mariei Negruzzi (soția sa), despre romanul *În război*.

La fel de prietenos și plin de solicitudine se arată Iacob Negruzzi, cu ocazia alegerii scriitorului de la Roma ca membru corespondent al Academiei, în 1898. Bătălia fusese destul de dificilă, dată fiind opoziția îndîrjită a lui D.A. Sturdza — și redactarul *Convorbirilor literare* avusese un rol precumpănitor, cum reiese dintr-o scrisoare în care se relatează în amănunt modul în care au decurs lucrurile.

Asemenea informații sunt semnificative nu numai pentru destinatar, ci și pentru emitent și lumea din jur, literară și politică. Iacob Negruzzi călătorea destul de frecvent în străinătate, nu o dată în scopuri medicale, nu știm cît era bolnav și cît ipohondru, era însă foarte ocupat și sarcinile redacționale începeau să-l împovăreze. De aceea din 1893—1894 va transmite ștafeta *Convorbirilor literare* către o echipă de tineri, mai ales critici și profesori universitari. Dar el rămîne în continuare foarte atașat de revistă, manifestîndu-și mulțumirea față de noii colaboratori și încîntarea față de ceea ce se publica — nu fără a avea un foarte riguros simț al valorii și al măsurii: «*Mai cite un studiu bunișor, mai cîte o poezioară curățică, treaba tot merge înainte. Negreșit, un Eminescu nu apare în fiecare an*». Călătorul fugea înspăimîntat, auzind că bîntuie holera și greva birjarilor la Neapole, refugiindu-se la Aix-les-Bains unde-și face obișnuita cură, în timp ce scriitorul tocmai încheia, în această perioadă, una din operele lui capitale, *Amintiri din Junimea*. Cînd și cînd, el notează, în fugă, impresii despre scriitori, ca de ex. despre C. Dobrogeanu-Gherea, pe care-l întîlnise la Zürich în 1893, unde criticul participa la Congresul Internațional Socialiste, sau despre Maiorescu, a cărui îndepărtare de activitatea literară o deplînge: «*Maiorescu pledează și pledează, lucru ce i-o fi aducînd destul cîștig material, însă care-l împiedică absolut de la orice lucrare literară de orice natură*». Cu neîncredere, într-un fel îndreptățită — vorbește Iacob Negruzzi despre reviste ca *Viața*, *Vatra*, *Revista nouă* și cu un sentiment de plictiseală despre viața letargică, cel puțin în anumite perioade, a Academiei. Aprecierea vieții literare aparține firește unui junimist, care nu poate aproba principiile esteticii lui Gherea și care preferă proza din discursurile politice ale lui Delavrancea în locul nuvelelor sale, opinie care o împărtășea și Titu Maiorescu.

Fără a se remarca prin virtuți epistolare deosebite, Iacob Negruzzi e unul din martorii importanți ai epocii și scrisorile lui constituie un semnificativ fundal, de care nu se poate face abstracție.

Al. SĂNDULESCU

1

București, 12/24 mai 1890

Iubite d-le Zamfirescu!

Îți mulțumesc de mii de ori pentru amabilitatea și celeritatea cu care ai răspuns la apelul meu. Am primit atît poezille cît și bucata de proză ce mi-ai trimes și le voi tipări cît mai curînd împărțindu-mi materia ce am pe cele 5 numere viitoare care urmează. Nu toți la care m-am adresat au fost tot atît de prompți în răspunsul lor și de aceea te rog încă dacă mai ai cîte ceva uitat prin saltare să-mi trimeți fără zăbavă.

Aici e secetă literară deplină și cu toate ploile care ne inundă cîmpiile și amenință să ne strice o recoltă ce se arăta din cele mai îmbelșugate, în literatură nici [text ilizibil] să ploaie. Maiorescu pledează și pledează — lucru ce i-o fi aducînd destul cîștig material, însă care-l împiedică absolut de la orice lucrare literară de orice natură. Caragiale se odihnește pe laurii ce trebuia să cîștige cu Năpasta, dar pe care publicul nu i-a hărăzit. Acei de la Revista Nouă merg și ei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înainte : Gion, Bianu, Speranță, etc., deși de o bucată de vreme, fără plată, nemaifiind de unde. De aceea văd că Vlahuță de ex. a încetat de a mai colabora acolo. Cît despre De la Vrancea el [cuvînt ilizibil] face discursuri violente și indignate contra guvernului care trădează țara străinilor, fură banii publici, se compune numai din escroci, talhari, ucigași etc. Parcă — cel puțin eu unul — prefer această proză destinată pe la întruniri, înaintea acelei a novelelor lui. Cel puțin mai posibil mi-a părea a fi ceea ce afirmă în discursurile sale politice decît ceea ce vrea să ne facă să credem că poate exista în novelele sale. Academia Română continuă a dormi somnul ei cel liniștit și numai din vreme în vreme cînd e vreo mică ceartă între doi membri se scutură ceva din letargia ei. Iată mișcarea literară din țară !

Eu socot [?] la începutul vacanțelor să mă duc întîi pe vreo lună la moșioara părintească, și mai tîrziu abia să mă răped în țări străine. Este posibil ca în peregrinările ce voi întreprinde să ating și Italia septentrională, dar a mă coborî ceva mai jos va fi cu neputință din cauza căldurilor.

Nu cumva te vei găsi prin luna lui august al nostru în Helveția undeva ? Aș avea mare plăcere să te întîlnesc.

Amic foarte devotat,

I. C. Negruzzi

(B.C.S. Ms. 13.181)

2

București, 27/8 nov. 1890

Iubite d-le Zamfirescu,

Întorcîndu-mă dintr-o lungă călătorie, am găsit pe biroul meu o scrisorică [1] ce mi-ai fost trimis încă din timpul cînd ai aflat de moartea fratelui meu Leon [2] și la care nu ți-am răspuns pînă în ziua de astăzi. Dar am fost și necăjit de cînd nu ne-am văzut și pîn-acuma !

Astă vară voiam să plec în vacanțe, în străinătate, dîndu-mi cuvîntul să merg împreună cu Maiorescu pe unde va hotărî el să meargă. Înainte de a pleca m-am dus însă la Iași să văd pe frate-meu Leon care fusese operat de Belrath la Viena și să mă bucur de reînsănătoșarea lui — căci după toate știrile primite operația reușise pe deplin. Cînd însă am dat ochi cu frate-meu care mă aștepta la gară, așa mi s-a strîns inima, cum nu pot spune. Întîia vedere m-a convins că e un om pierdut și n-am mai plecat. M-am dus cu dînsul la țară, unde după 3 săptămîni a și murit, lăsînd mare jale și durere în urmă. Peste alte cîteva săptămîni, a murit și frate-meu mai mic Gheorghe, tot acolo la țară, unde și el venise să se îndrepteze... Eu, mîhnit pînă la suflet, am pierdut somnul cu desăvîrșire, așa încît după regularea provizorie a cîtorva trebi de familie am trebuit să plec în străinătate. La început schimbarea m-a mai liniștit, dar în curînd neastîmpărul și insomniile mi-au revenit cu mai mare furie. Am fost prin Austria, prin Helveția, prin Francia și la Paris mergîndu-mi rău de tot, am hotărît să consult pe faimosul Charcot [3], dar nici acesta și nici unul din asistenții lui nu erau vizibili; ei fugise în vacanțe care încotro. Atunci, în lipsă de altă idee, mi-a venit aceea de a mă răpezi la Riola [?] lîngă Bologna și a consulta pe bătrînul conte Mattei. Așa am și făcut și bine mi-a priit : cu granulele lui imperceptibile m-a liniștit tot mai mult și după luni de zile de agitație mi-a dat somnul, slavă Domnului, îndărăt. M-am dus la Mattei fără încredere, fără convingere, și totuși !... iată că mi-a priit peste toate

[1] E vorba de scrisoarea lui Duiliu Zamfirescu din 14 aug. 1890. Cf. I, E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 67.

[2] *Leon Negruzzi* (1840—1890), scriitor, primul fiu al lui Constantin Negruzzi. Membru al Junimii, și-a publicat toate scrierile (nuvele) în *Convorbiri literare*.

[3] *Jean Martin Charcot* (1825—1895), medic francez, foarte cunoscut prin cercetările sale asupra bolilor de nervi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

așteptările, așa încît am reînceput a mă îngrășa și a avea minâ bună. Și era de nevoie, căci acum am nu numai Convorbirile de păzit ca mai înainte, ci vreo opt copii minori... Dar să lăsăm necazurile mele și fiindcă am pomenit de Convorbiri: nu este natural să mă informez în ce stare se găsește romanul[4] pe care l-ai început și care, pe cît l-am auzit, pe mine mă interesează foarte? Merge el înainte, stă el pe loc, sau (ferească Dumnezeu) dă el înapoi? Nu mai știu nimic. Petrașcu începe a-și publica cu numărul din 1 noiembrie studiile sale asupra lui Eminescu[5], studii în tot cazul interesante, căci sunt bazate pe observații multiple, fine și citeodată chiar adînci. Vom vedea cum îți vor plăcea. Eu am sfîrșit Amintirile mele din «Junimea» care s-au lungit mai mult decît credeam și au format sau vor forma un întreg volum, cînd se vor publica vreodată. Acum gîndesc, deodată să pregătesc pentru publicare scrisori de ale lui Alecsandri și mici scrieri inedite; poate și scrisori de ale lui Eminescu. Altfel, literatura ca totdeauna bolește la nol.

Am să te mai rog să-mi faci un mic serviciu personal. La mine la țară se găseau printre niște tablouri vechi pe care tatăl meu le dobîndise nu știu de unde în tinerețele sale, sau poate le găsise la tatăl său și două portrete din școala flamandă sau germană: o babă și-un moșneag. Într-un an ivindu-se pe neașteptate ploșnițe, toată casa a trebuit răzăluită și curățită din nou, în vremea aceasta tablourile au stat surghiunite într-o florărie rău acoperită și umedă. Atunci multe din ele, între care baba și moșneagul s-au stricat foarte mult. Aducîndu-le la București, Lecomte de Noüy[6] le-a găsit foarte interesante, zicînd că ar putea fi sau originale de maiștrii însemnați sau copii din vremi vechi de pe tablouri de valoare, sau de pe părți de taboluri și că ar trebui negreșit reparate. El mi-a adaus că reparatori care știu să retoileze adică să întindă pînzele vechi pe alte pînze noue, apoi să repareze stricăciunile, se găsesc cu [sic!] mulțime și foarte abili în mai toate orașele mari din Italia. Aceștia pentru tablouri ca aceste de 45 cm. lungime și 32 lărgime ar lua cîte 20—30 franci și ar repara admirabil, numai că trebuie găsiți... că ar fi păcat să las aceste tablouri așa etc.

Acum rugămintea ce ți-o fac este să iei informații la Roma de s-ar putea găsi vreun asemenea bun cîrpaci acolo, în care ai avea încredere că nu ți-ar face vreo înșelătorie, d. ex.: să-ți schimbe tablourile, să ți le copieze și să păstreze originalele etc. și dacă un asemenea meremet nu ar fi din cale afară costisitor, adică să nu coste căptușeala mai mult decît fața și, găsind așa ceva, să-mi dai de știre. În acest caz, ușor mi-ar fi să-ți adresez într-un chip sau altul tablourile spre a fi remise pictorului reparator.

Aștept pe lîngă respunsul la această întrebare și știri despre lucrările d-tale literare la care căsătoria, sperez, mai mult te va fi îndemnat. Negreșit că mai presus de toate încă este dorința mea de a te ști fericit în căsnicie și părinte de familie cu copilașul iubit în brațe.

Ca totdeauna al d-tale amic foarte devotat,

I. C. Negruzzi
Str. Romană 57

(B.C.S. Ms. 13.182)

3

București, 6/18 dec. 1890

Iubite d-le Zamfirescu,

Abia astăzi în ziua Sfîntului Nicolae găsesc două minute ca să-ți scriu aceste cîteva rînduri pentru a-ți mulțumi din inimă pentru manuscriptul ce mi-ai trimes spre îmbogățirea Convorbirilor literare. Dar ce să fac? Dimineața, curs la facultate, peste zi Cameră, vara întruniri sau consilluri de administrație, permanent

[4] Romanul era *Lume veche și lume nouă*, care se publică în *Convorbiri literare*, în 1891—1892, iar în volum în 1895.

[5] N. Petrașcu, *Mihail Eminescu*, 1892, studiu monografic apărut mai întîi în *Convorbiri literare*.

[6] *Lecomte de Noüy* (1844—1914), arhitect francez. A restaurat biserica episcopală de la Curtea de Argeș și biserica Trei Ierarhi din Iași.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

etc., cînd să mai găsească un biet om un moment liber? Care va fi momentul cînd voi începe publicarea Lumii vechi și noua? **Cu neputință a-l fixa în acest moment. În scrisoarea mea viitoare ți-l voi comunica cu siguranță. Dar, sperez, curînd. Ce să-mi trimiți, de casă nouă? Pentru nevastă-mea și pentru mine darul cel mai plăcut: portretul tinerei domnișoare Zamfirescu[7] fie blondă, fie brună. Despre tablourile mele stau încă pe gînduri dacă nu e mai nimerit să le trimit la Paris unde am mai degrabă ocazie și n-am grija retrimiterii. Ce zici de studiul lui Petrașcu?**

Complimente de la amicul devotat

I. C. Negruzzi

Un neamț* care scrie istoria literaturii române m-a întrebat cînd te-ai născut???

*** Rudow[8].**

(B.C.S. Ms. 12.354)

[Va urma]

«MOFTUL ROMÂN» – REPERE NOI

În anul cînd se împlineau două decenii de la debutul său în publicistică, I. L. Caragiale se decidea să scoată *Moftul Român*. Trebuie avută în vedere, într-o asemenea hotărîre, componenta materială, cînd se discută despre condițiile în care apare această publicație. Un comentator reputat arăta: *«Caragiale s-a apropiat de jurnalistică din sărăcie. Apoi s-a întors la ea tot de nevoie»*[1]. Chiar în anul 1893, marele dramaturg se decidea să ia în antrepriză cunoscuta berărie din str. Gabroveni. Anton Bacalbașa anunța, în *Adevărul*, decesul scriitorului, iar Alexandru Macedonski clama, în *Românul*, împotriva guvernului care nu asigura unui fost director general al teatrelor cele necesare traiului. E de presupus că, prin tipărirea unei reviste de larg interes, scriitorul sconta într-o echilibrare a bugetului personal. Ceea ce — după cum se știe — nu s-a realizat.

Periodicul, în prima lui serie, își întrerupea apariția — cum se cunoaște — după mai puțin de 6 luni, deși exploatase la maximum o temă grasă, la ordinea zilei: spiritismul lui Hasdeu. Timp de 8 numere, *Moftul Român* apărea cu subtitlul *«Revistă spiritistă națională. Organ pentru răspîndirea științelor oculte în Dacia Traiană»*. Un rol trebuie să fi jucat, în această orientare, Anton Bacalbașa, care venea din presa socialistă, inclementă față de orice tendință spiritualistă. Caragiale «cel înseninat» — cum îl numesc comentatorii — păstrînd de obicei o distanță de stil clasic față de evenimentele și vicisitudinile vieții, nu putea, totuși, trece așa repede peste relativ recentul raport defavorabil al lui B. P. Hasdeu (1891) la volumele *Teatru* și *Năpasta*, respinse de la premiul academic «I. Heliade Rădulescu». Peste cîțiva ani, întîmplările neplăcute vor fi însă date uitării și «cioflingarul» îl va căuta pe B. P. Hasdeu, solicitîndu-i colaborarea pentru *Epoca literară*: «Am avut alaltăieri plăcerea să revăz pe onor d. B. P. Hasdeu, și fără mult încunjur l-am rugat, dacă nu vrea chiar să ne dea din cînd în cînd cîteva rînduri, să ne permită măcar a reproduce în *Epoca literară* cîte ceva din scrierile d-sale mai vechi, pe cari publicul actual nu le mai poate găsi... Sunt bucăți mai ales umoristice remarcabile»[2]. Vor fi publicate, ulterior, proza *Micuța* (în foileton), un «giuvaier regăsit» și cîteva poezii: *Bradul, Muntele și valea, Eu și ea, La noi, Ovidiu la gurele Dunării. Tristia, Libr. III, Eleg. 10.* Cu ocazia premierii, de către Academia Română, în anul 1897, a traducerii *Eneidei* de către George Coșbuc se organizează un banchet la care au luat parte multe personalități ale epocii, printre care B. Șt. Delavrancea și V. A. Urechia. În dragostea sa statornică față de

---

[7] *Henrietta-Eleonora-Felicită*, primul copil al lui Duiliu Zamfirescu.

[8] *Wilhelm Rudow* (1858—1897), scriitor german din Transilvania, autor al unei prime istorii a literaturii române publicată în străinătate (1892), pe care o revăzuse Iacob Negruzzi și G. Bogdan.

[1] Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 56.

[2] I. L. Caragiale, *B. P. Hasdeu*, în *Epoca literară*, nr. 1, 15 aprilie 1896, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poetul năsăudean, I. L. Caragiale nu numai că participă la sărbătorire, dar ține și un discurs, în care omagiază înaltul for științific: «Savanta adunare, premiind pe acest mare poet a arătat că știe a avea considerațiuni pentru literații români în genere; ea a dat dovadă pipăită că nu-i nesocotește întotdeauna»[3]. Ultima propoziție e dovada că marele dramaturg mai păstra în suflet amărăciunea respingerii teatrului său ca «imoral» și lipsit de «patriotism», prin acțiunea conjugată a academicienilor B. P. Hasdeu, G. Sion și Dim. A. Sturdza. Dar Caragiale, fire deschisă, neîmpovărată de ranchiuni și răzbunare, aducea un elogiu savantului și scriitorului Hasdeu, absent de la festivitate: «în sănătatea bărbatului de talent prodigios, care va covîrși cu numele lui mișcarea intelectuală românească a unui veac întreg, în sănătatea ilustrului Bogdan Petriceicu Hasdeu»[4]. Peste o lună, va fi primit de celebrul academician la castelul de la Cîmpina, unde, pe lîngă recunoașterea meritelor, I. L. Caragiale «rîse subțire» — cum se exprima G. Călinescu — de apucăturile spiritiste ale maestrului: «*Acum începe să-mi vorbească despre ultimele rezultate ale comunicațiilor sale spirituale cu Iulia [...]. Îmi este peste putință, firește, să reproduc cît de palid propozițiunile filosofice cuprinse în acele pagini. Mă mărginesc a rezuma înțelesul ce l-am putut eu căpăta din ele... „Marele Centru", Lumină și Voință nemărginite, ființează la infinit izbind Golul, Nimicul. Din izbituri eterne, pornesc ființe eterne, produs infinit al unui izvor infinit, voințe infinite, rezultate dintr-o voință infinită*»[5]. Ironia este evidentă, dar ea nu este decît o amintire a campaniei antihasdeiene din 1893, în prima serie a *Moftului român*.

Cu o săptămînă înaintea apariției primului număr al *Moftului român*, I. L. Caragiale, versat în afacerile gazetărești, răspîndește un afiș[6], care voia să fie un fel de *avant-goût* pentru cititori.

Revista apărea, așa cum se promitea, la 24 ianuarie 1893 și se va continua, în prima serie, pînă la data de 23 iunie a aceluiași an.

Peste 8 ani, în 1901, I. L. Caragiale va relua *Moftul Român*, cu un grup mult mai mare de colaboratori: I. Al. Brătescu-Voinești, G. Cair, Al. Cazaban, E. Gîrleanu, I. D. Manolache, I. Petrovici, V. Podeanu, Vasile Pop, G. Ranetti, D. Teleor, Dr. Alecu Urechia. Durata de apariție a seriei a doua este mult mai lungă, aproximativ 8 sau 9 luni. I. L. Caragiale își asumase în întregime responsabilitățile redacționale. Se întîmplase ca, odată cu apariția primului număr din această nouă serie, marelui scriitor să i se suprime, în 30 martie 1901, umilul post de registrator la Regia Monopolurilor Statului. Veniseră la putere liberalii, sub președinția lui D. A. Sturdza și el fusese numit în slujbă de conservatori. I. L. Caragiale comentează cu umor economiile pe care țara le va face prin radierea remunerației sale: «*Țara trece printr-o criză nemaipomenită: trebuie de grab găsită o soluțiune care să restabilească față cu Europa creditul mai mult decît compromis al regatului român, amenințat a fi pus sub interdicție ca orice tînăr stricat și risipitor [...]. În adevăr, eu primeam efectiv pe lună lei 389, bani 50; asta face cîte 4.674 lei 40 bani pe an. Ei! dacă slujeam 30 de ani, asta făcea 140.220 lei; dacă apoi, după acei 30 de ani, slujiți fără să fi fost lovit de vreo penalitate, care să mă facă a-mi pierde dreptul la pensiune, m-aș fi retras, regulîndu-mi acest drept, și aș fi profitat de el încă, să nu zic alți 30 de ani, dar măcar 25, cîte 300 lei pe lună, 3600 pe an, și asta face un condei de 90.000. Care va să zică: 140.220 lei, leafă, și 90.000, pensiune, fac un total de 230.220 lei. Să nu regretăm dar, stimate domnule, cînd prin sacrificiul nostru, fie chiar silit, se poate aduce atîta folos statului înecat aproape în ruină prin atîtea risipe, atîtea lefuri exagerate și pensiuni exorbitante*»[7]. Glume caragialiene pe această temă vor continua să apară. Una din ele: «*Un sfat la o săptămînă*. Economia este mama avuțiilor: dacă ți s-a suprimat postul prin noul buget, hotărăște să faci economii, spre a face avere!»[8]. O alta: «*Fericirile veacului XX*. Fericiți cei suprimați, căci aceia vor avea timp mai mult de plimbat, cu întoarcerea primăverii»[9].

---

[3] *Epoca*, 2 iunie 1897, p. 2.
[4] *Ibidem*.
[5] *O vizită la castelul «Iulia Hasdeu»*, în *Epoca*, 27 iunie — 1 iulie 1897, p. 2.
[6] B.A.R., *Foi volante*, LI/13.
[7] *Economii...* în *Moftul român*, nr. 2, 8 aprilie 1901, p. 6.
[8] *Moftul român*, nr. 1, 1 aprilie 1901, p. 4.
[9] *Idem*, nr. 3, 15 aprilie 1901, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Directorul *Moftului român* s-a înhămat cu toată vigoarea la treburile revistei sale, ceea ce s-a reflectat în calitatea publicației. Tirajul a crescut, iar istoricii literari au consemnat o maximă înflorire a periodicului. Dar, cu tot publicul stabil pe care îl avea, publicația nu va mai apărea, în mod regulat, decît pînă la 23 septembrie. Dintr-un articol al său, aflăm că unul din colaboratorii apropiați îl părăsea. George Ranetti își va scoate propria gazetă, intitulată *Zeflemeaua*. Caragiale reacționează și-i dedică un «necrolog» : «*Cu adîncă părere de rău ne facem datoria să anunțăm apropiata apariție a unui nou confrate umoristic, „Zeflemeaua", care va ieși de joia viitoare o dată pe săptămînă, sub direcția d-lui George Ranetti, publicistul bine cunoscut*». Socotindu-l «*un om de spirit în cel mai sever înțeles al cuvîntului*», I. L. Caragiale îi creionează un admirabil portret : «*Ca drăcușorul Spiriduș, care se arată în două locuri deodată și deosebite înfățișări, amicul nostru colabora cu deosebite iscăliturl la 2 gazete, la „Epoca" și la „Moftul român", cu egal talent, cu același întreg devotament, cu aceeași deplină onestitate profesională ; și desigur că și la ziarul serios lipsa amicului nostru trebuie să fie regretată ca și la ușurateca noastră revistă*» [10]. George Ranetti îi răspunde cu toată deferența : «*Mulțumesc d-lui Caragiale pentru frumosul necrolog ce imi consacră [...]. Totuși, lăsind la o parte orice modestie, găsesc și eu că am puțin merit dînd la lumină „Zeflemeaua". Am meritul de a fi inspirat d-lui Caragiale gîndul să aducă „Moftului român" îmbunătățirile pe care le anunța. „Moftul român" apărînd de 2 ori pe săptămînă și încă cu 16 pagini, va fi o adevărată pomană pentru cititorii ahtiați după duhul neîntrerupt al maiestrului*» [11].

Redactorul *Zeflemelei* cunoștea impasul în care se găsea *Moftul român*. Deși săptămînal, după *numărul 26* din 23 septembrie 1901, va trebui să treacă aproape o lună pînă să apară numărul următor (27), datat 21 octombrie. Revista își va schimba formatul încercînd un reviriment, dar Caragiale se vedea nevoit, în cele din urmă, să renunțe, copleșit de muncă și de datorii. Ultimul număr ieșea la 18 noiembrie 1901.

Acestea sînt faptele, verificabile în realitatea materială a colecțiilor. Totuși, în istoriografia noastră literară, se vorbește și de o serie a treia a *Moftului român*, din care I. L. Caragiale ar fi scos un singur număr. Eroarea vine de la o fișă bibliografică din volumul *Publicațiunile periodice românești*, editat de Nerva Hodoș și Sadi Ionescu în 1913. Ei au reținut în caseta *Moftul român* al lui I. L. Caragiale și un număr din 12 mai 1902. În toate instrumentele de lucru cunoscute greșeala a persistat. Deși Șerban Cioculescu atrăsese atenția în *Viața lui I. L. Caragiale* : «Seria a doua încetează după opt sau nouă luni, urmată de un număr unic, din seria a treia, fără numele și colaborarea lui I. L. Caragiale» [12]. În realitate, marele scriitor semna, în numărul 1 din 12 mai 1902, o cugetare : «Opiniile sînt libere, dar nu și obligatorii», în genul celor din seriile anterioare. Apoi, cu titlul *Moftul român*, apare, în 1902, nu un număr, ci două, cel de-al doilea datat 19 mai. Romulus Zăstroiu, în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900* — de altfel o lucrare valoroasă — prelua și el, fără să verifice, datele acreditate de istoricii literari dinainte. Circumspect, totuși, cercetătorul ieșean adăuga : «*Numărul unic apărut în anul 1902 este posibil să nu fi fost redactat de Caragiale*» [13]. Cele două numere, din anul 1902, nu numai că nu au fost redactate de Caragiale, dar ele, juridic, aparțineau altei persoane și anume lui D. Teleor. Lămuririle le găsim în *Zeflemeaua* lui George Ranetti. Acesta, sub pseudonimul Jorj Delamizil, stigmatiza într-o poezie intitulată *La ocnă Teleor ! — Rechizitoriu sever dar drept* [14], întreprinderea fostului colaborator : «*De cînd nu mai e la Culte, / Tața zis și Teleor, / Prin manopere oculte / Vrea s-ajungă scriitor. // [...] Sub furata etichetă, / Amăgind pe cititor, / Scoase-o speță de gazetă / Cu-al său spirit incolor*».

Versurile umoristului de la *Zeflemeaua* nu le reproduc eu pentru prima oară. Ele au fost citate adesea în edițiile și studiile despre I. L. Caragiale, dar este aproape de neînțeles cum nu au atras atenția atunci cînd a fost vorba de stabilirea exactei cronologii a period cului respectiv. Probabil că nu au fost luate în serios ! Un articol, însă, semnat George Cair și intitulat *Fuit «Moftul român»*, vine să întărească opinia noastră cum că seria a treia a publicației nu mai avea nici o legătură cu

[10] *Un cuvînt*, în *Moftul român*, nr. 26, 23 septembrie 1901, p. 2.
[11] *Necrologul meu*, în *Zeflemeaua*, I, nr. 1, 30 septembrie 1901, p. 3.
[12] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 79.
[13] București, Editura Academiei R. S. România, 1979, p. 584.
[14] *Zeflemeaua*, I, nr. 31, 19 mai 1902, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I. L. Caragiale, fiind o altă revistă : «*Acum trei săptămîni, scriitorul Teleor cere şi Caragiale îi transmite proprietatea firmei „Moftului român", cu condiţia să urmeze tradiţia, dacă îl va scoate, adică să-l păstreze tot demn şi cinstit, ca şi altădată, fără personalităţi ofensatoare şi fără reclamă*» [15].

D. Teleor a încercat împreună cu colaboratorii Al. Cazaban, V. Demetrius şi alţii să reînvie o glorie trecută, însă fără nici un succes, deşi pe frontispiciul numărului 2, din 19 mai 1902, era scris : «*Fondator : I. L. Caragiale*». Noua revistă capătă o deplorabilă coloratură antisemitică. Periodicul va mai supravieţui încă un număr sub titlul *Moftul* (nr. 3, 28 mai 1902).

Articolul lui George Cair este important şi pentru amănuntele pe care le conţine referitor la activitatea concretă a lui Caragiale în redacţia *Moftului român* : «gazeta aceasta a atins culmea succesului posibilă în ţara noastră, în intervalul aprilie-iunie 1901, cînd tirajul ajunsese la aproape opt mii. Pentru o gazetă umoristică de 20 bani, tirajul de opt mii este un ideal puţin realizabil. Cererile din provincie curgeau droaie, ediţia se epuiza, colecţiile erau asaltate, iar Maestrul se scărpina în barbă cu satisfacţie [...]. Sus la tipografia „Eminescu" era o cameră mai goală cu o singură masă de brad albă, trasă lîngă o sofa în formă de pat, un scaun de paie spart şi şchiop era lîngă masă [...] La această masă, în fiecare joi şi vineri, pînă la 4 ore cînd ieşea *Moftul*, muncea singur din greu un om în papuci şi în jiletcă deschiată. Şedea pe sofa turceşte şi citea, scria, adăoga, tăia la manuscrise şi din cînd în cînd obosit se lungea pe sofa ca să fumeze o ţigară sau să glumească cu cine venea să-l vadă. Cînd nu-l găseai ac., era în tipografie unde spăla capul ca o soacră lucrătorilor. Muncea mult Maestrul în aste două zile ale săptămînei, avea tragere de inimă pentru gazeta lui, unită cu un interes deosebit, căci îi renta binişor».

George Cair, care participă, în calitate de colaborator şi la cele două numere scoase de D. Teleor, aduce precizări de istoric literară privind atmosfera din redacţie şi, în fine, expierea publicaţiei. El neagă autenticitatea iscăliturii lui Caragiale din primul număr al seriei a treia a *Moftului român* : «Deja un mic şantaj se făcuse. Pe afişele unde se anunţa sumarul numărului I, se citea : *O idee bună* de dr. Urechea ;. *O cugetare* de Caragiale. Credeai că de cine ştie ce articole e vorba, cînd colo erau cîte o inepţie de un rînd, atribuite acestor scriitori».

Noi cercetări vor trebui să confirme sau să infirme acastă afirmaţie cu implicaţii, desigur, pentru viitorii editori.

Stancu ILIN

V. VOICULESCU

PERNA DE PUF

(II)

La un paşnic miez de noapte bogat în destăinuiri, cînd tînărul crezu că rodul prieteniei şi încrederii se copsese îndeajuns şi poate fi despicat, îndrăzni să-l întrebe despre întunecata poveste a pernei de puf.

Chipul apostatului se făcu şi mai alb, de o albeaţă dureroasă în lumina gazorniţei care-l îngălbenea puţin. O tremurătură cu neputinţă de stăpînit îl cutreeră tot, de la tufişul bărbiei, scuturate de vîntul spaimei, la mîinile apucate de zvîcnituri brusce. Picioarele slăbănoage săriră din genunchi ca sub nişte lovituri peste tendoanele unde se caută reflexele. Şi căzu, înţepenit, pe spătarul scaunului. Philadelf sări să-l sprijine, îl luă în braţe, îl întinse pe pat, unde criza se ogoi într-o molcomă bîlgulală neînţeleasă. Plin de teamă şi mustrări, tînărul îl veghe îndelung şi nu-l părăsi decît adormit. A doua zi dimineaţa intră îngrijorat, să-şi ceară iertare.

[15] *Zeflemeaua*, I, nr. 36, 2 iunie 1902, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— Eu trebuie să mă rog de iertare, îl liniști bătrînul. M-ați luat fără veste. Dar nu face nimic. Ședeți... Am să vă spun totul. Așa este... În anume împrejurări, anume bolnavi, chiar nu tocmai în agonie, sînt ajutați să moară, înăbușiți cu o pernă de puf. Dar nu asta și nu aci este taina...

Și ochii îi luciră, înrăiți.

— Nu ca să li se ușureze chinurile agoniei... și se opri gîfiind.

Philadelf deschisese gura ațintită la el, parcă să înbuce ca pe-o bucată de pradă, destăinuirea.

— Și nu li se face tuturor această onoare, urmă David, apucat de un rînjet mai mult lăuntric.

— Nu ?

Scriitorul, în așteptare, își înălță umerii, își îndreptă statura, își lărgi cu o respirație adîncă pieptul, parcă să-și mărească volumul pentru capacitatea tainei ce presimțea.

— Noi ovreii sîntem blestemați să nu uităm niciodată că sîntem blestemați, și în viața asta și în cea viitoare, din pricina lui Christos. Și dacă ne facem că uităm, acoperind sub necurmate griji, sbătăi și strădanii, ca într-o nebunie, această plagă vie, apoi nesmintit ea se deschide la unii în ceasul morții. Și cînd Azrael vine să le ia sufletul, unii ca aceștia încep să se roage încet, sau să țipe tare : «Tevila ... Tevila...», și glasul talmudistului țișni ascuțit, pronunțînd cuvîntul ca într-o clipă a agoniei.

Scriitorul se ridicase în picioare și se înclina ca îndoit de un vînt puternic peste bătrînul ce-și dase capul pe spate, căutîndu-i gura neagră, din care să nu-i scape nici un cuvînt.

După ce-și veni în fire David urmă :

— Stați [,] vă rog [!]

Philadelf se așeză la loc.

— Și acolo în fața arhanghelului prădător de suflete, ovreiul se zvîrcolește ca un vierme sub călcîi, se chinuie și imploră, în limba străveche, cunoscută de Iehova și de duhurile lui : Tevila, Tevila, adică botez, botez...

Tînărul nu mai răsufla...

David suspina adînc, un suspin lung, cu gura închisă și aerul tras anevoe și numai pe nări...

— Atunci, ca să nu moară în nelegiure, familia bagă repede în odaie pe ceaușul de la Sinagogă, care pîndește ceasuri ori zile întregi în dosul ușii, cu perna de puf în brațe... Înțelegeți, e nu numai dureros, dar chiar o pildă rea, care lesne găsește imitatori în familie, să auzi un tată scump, ori un frate drag, cerșind în pragul morții îndurarea botezului... Atunci toți ceilalți ies din odaie și rămîn numai ei trei.

— Care trei ? tresări Philadelf.

— Muribundul, ceaușul și îngerul morții... Nu fac trei ? se schimonosi David. Pe urmă... dar tăcu.

— Pe urmă ? îl îndemnă ca un ecou surd tînărul.

— Pe urmă ies numai doi : îngerul morții cu sufletul scăpat de ispita botezului și ceaușul cu perna, care-i rămîne plată.

Înăuntru rămîne mortul cu fața vînătă de năbușala pufului, și nasul strîmb de apăsarea ceaușului, dacă bolnavul a fost mai voinic și nu se lasă... Atunci slujitorul Sinagogei are de furcă pînă-l potolește și-l dă liniștit familiei.

Se lăsă o tăcere lugubră.

— Ai fost și d[umnea]ta un asemenea bolnav greu ?

— Da, spuse bătrînul, tremurînd. Dar atunci eram în putere...

Philadelf nu-l întrebă mai mult.

— Sura, strigă David, Sura...

Femeia se ivi.

— Du pe domnul Philadelf, chiar azi, în vizită la Melamet.

— La Melamet ? se sperie ea.

— Da, la ceaușul Sinagogii noastre, și privi cu înțeles spre tînăr...

Are o fată frumoasă, urmă el pentru soră-sa, îi dă zestre bună, numai perne de puf mari și mici peste două sute. Fac o avere. Îi spui că este poruncă de la d[oamn]na Estera să-l primească și să-i arate codana. Adică, stai... e mai bine, se răzgîndi el, să treci tu întîi și să aranjezi vizita.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— Dar David, tu nu știi? Ceaușul Melamet este bolnav greu, pe moarte.

— Cu atît mai bine, cu atît mai bine, — se bucură bătrînul, frecîndu-și mîinile. Poate avem ce studia, și zîmbi înspre scriitor.

Philadelf pricepu cu cine se luptase odinioară, într-un ceas greu, apostatul și de ce în toată casa Surei nu se găsește nici o pernă de puf. Pentru el a trebuit să împrumute de la vecin.

— Du-te, Sura, o îndemna David, fă ce-ți spun. La nevoie dumnealui zice că vrea să cumpere perne, multe perne de puf. Plătește bine. Ah, adaogă că dînsul este un mare doctor și poate consulta pe bolnav, gratis bineînțeles. Laudă-l că vindecă toate celea. M-a tămăduit și pe mine.

Melamet ceaușul, servitor de credință și intendent al Sinagogii locuia pe strada Căuzași, într-o căsuță vagon, cu o curte îngustă și besnoasă, unde Philadelf intră chiar în după amiaza aceia, condus de M[ada]m Sura. Fură întîmpinați de soția bolnavului, o evreică ștearsă, firavă, și viriți fără nici o ceremonie într-o încăpere mare, unde de jos și pînă-n tavan se înghesuiau, teancuri, perne de toate formele și mărimile.

Scriitorul tocmai îi dete arvună pentru douăzeci din cele mai mari, cu înțelegerea să vie pînă-n seară, fata, d[omnișoa]ra Rașela, să ridice restul de bani... Marfa, trece a doua zi mai tîrziu d[omnu]l doctor să o ridice și poate chiar să mai aleagă.

Amîndoi, și tînărul și M[ada]m Sura, se interesară de sănătatea d[omnu]lui Melamet, de d[omnișoa]ra Rașela, care nu se arătă. Așteptară să fie poftiți în salon, măcar la o dulceață. Nimic, trebuiră să plece...

Au pîndit zadarnic pînă noaptea să vie fata după plată. Nu s-a ivit.

David se arătă foarte nemulțumit, aproape supărat, de neispravă.

— Cum stați cu d[oam]na Estera? întrebă pe scriitor.

— N-am mai văzut-o, mărturisi acesta.

— Rău ați făcut, n-o întrece nimeni... și fraza începută o sfîrși în gînd. Dar să încercăm deocamdată altfel. Mergem acolo împreună. Au să fugă în fața mea toți, ca javrele cînd văd lupul.

În vastul, solstițialul amurg de iunie ce se lăsa domol peste oraș, David, învăluit în talarul lui de bumbac sur bătut cu fire albe, ieși împreună cu prietenul său. Clipea ca o bufniță prinsă de lumină. Era ceasul șapte și o jumătate seara, în una din cele mai lungi și strălucite zile ale anului. Cerul apusului, scăldat într-o imensă glorie de aur în toate fețele, de la aurul alb și portocaliu, la cel roșu și verde, înflăcăra în apoteoza lui tot orizontul, cu Dealul Mitropoliei profilat în fund. Și cu cît coborau treptat spre valea Dîmboviței, alte lumini se învăpăiau, mai apropiate, slăvind Spitalul Brâncovenesc, aureolînd biserica Domnița Bălașa, nimbînd morga, cheiurile poleite în lîna de aur a teilor înfloriți, sub care se mișcau oameni bătuți și ei în aur, ca niște ființe extraordinare.

Philadelf mergea și visa. Strada Căuzași îl strămuta în trecut, la luptătorii cauzei naționale, conspiratorii de la 40 și 48, care sălășluiseră și complotaseră împotriva stăpînirilor străine, pe acele meleaguri.

Se trezi în curtea ceaușului. David bătu. Ieși fata. În întunericul dintre case nu se vedea bine. Ea nu cunoscu pe evreul blestemat.

— Ce doriți?

— Cu d[omnu]l Melamet.

— E puțin bolnav.

— Atunci cu M[ada]m Melamet. Mata ești d[omnișoa]ra Rașela? Spune-i că a venit un prieten.

Tînărul o petrecu din ochi cum intra în casă. Era brunetă, sveltă, destul de frumoasă, în sălbătăcia ei fecioreinică.

Se întoarse cu mamă-sa. Evreica încremeni, vru să fugă, se împiedică.

— O clipă numai, ascultă, Debora. În interesul tău, pentru scăparea lui Melamet.

Și punîndu-și mîna pe ea, o stăpîni.

— Vino-ncoa, mai la o parte...

Zăpăcită, ea îl urmă. Se petrecu o scurtă convorbire, adică două-trei îngălmări ale ei și un răspuns la cîteva fraze ale lui, spuse la ureche.

— Bagă bine de seamă, sfîrși el tare. E o chestie mai presus de viață și de moarte.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— Mulțumesc, am eu grijă singură, zise femeia, găsindu-și stăpînirea și se smulse de lîngă el, respingîndu-l cu oroare...

— Nu vrei să-l vadă doctorul? D[umnea]lui e un medic vestit.

— Nu, nu e nevoie acum. Altă dată. Avem doctorul nostru.

Și trebuiră să se retragă, bătuți...

— I-am împlîntat cuțitul în inimă... și în creer, spuse într-un tîrziu evreul. Am încredințat-o că fără greș, Melamet are să țipe, Tevila, Tevila, Tevila, și are să ceară botezul. Nu de altceva, dar el trebuie să-și amintească în ceasul morții că a auzit vorba asta de sute de ori, biiguită de sutele de guri pe care le-a înălbușit și de la care s-a molipsit. Are să strige și el la fel: Tevila [!]

Tăcu...

— Și? făcu Philadelf, uimit de îndrăzneala bătrînului. Și se opri în loc să-l asculte.

— Și, m-am oferit să stau eu, acolo, la pîndă, după ușă, cu perna. De ce să cheme ceaușul din celălalt capăt al tîrgului? Îi fac eu acest mic serviciu. Pînă să vie acela, Melamet moare blestemat.

Scriitorul se simțea și aici întrecut, un biet școlar care învață o lecție grea, dar mare.

Și o începu...

Ziua își vedea de alte treburi, urmărea alte piste, făcea vizite numeroase, pînă sus în protipendadă, avea întîlniri, ghiftuindu-și carnetele cu buchile lui mărunte cît niște purici leșinați. Noaptea, cobora cu David, ca pentru o slujbă rituală, la casa ceaușului. Aci bătrînul ciocănea în ușă... Cînd deschidea cineva, se interesa de bolnav, afla că e din ce în ce mai rău și se propunea iar pentru înfricoșatul serviciu, ca să fie refuzat. Nu stăruia.

— Noi stăm aici, la îndemînă, se ploconea el supus și nu pleca... Oprea lîngă el pe Philadelf și aștepta, veghind răbdător, afară. Pînă tîrziu sta și trăgea cu urechea sub fereastra odăii bolnavului, cu perdelele lăsate.

Pînă la urmă, ciocăniturile lui la ușă rămaseră neascultate. Nu mai deschise nimeni. Ceea ce-l îndîrji și mai mult în răbdătoarea-i așteptare la geamul ceaușului.

Într-o noapte de acestea, o mișcare grabnică, o fugă zăpăcită în casă. Lumina speriată a lămpii alerga de colo-colo prin ferestrele casei vagon. Se auziră vaere. David zgîlții ușa. Se opinti s-o descuie, s-o clintească din loc... Nu putu. Alergă la fereastra joasă, sparse geamul, smulse perdeaua. Nimeni nu se sinchisi. În spaima dinăuntru putea pătrunde orice din afară, fără să mai fie băgat în seamă.

David trase lîngă el pe scriitor și privi lacom: în odaia răvășită, agonicul se zbătea în aiurări și gemea ca o geamandură în vijelie...

— Nu mai e nevoie să sărim noi pe fereastră în ajutor, spuse calm evreul. Auzi-l, spune Tevila, cere cufundarea, botezul, și David își freca mîinile. «Sus», «pe el», «Debora», «nu te lăsa», îndemna el ca la o întrecere...

Nevasta agonicului, cu o pernă mare în mîini, se căznea să i-o lipească pe față și se lupta să-l înăbușe. Dar nu izbutea. Melamet învoinicit de delir, de furiile agoniei, o îndepărta cu brațele întinse, cărora femeia le punea mereu înainte, ca o pavăză, puful.

La un moment dat el izbuti să înhațe perna, să i-o smulgă și s-o arunce jos. Femeia rămase descoperită înaintea bolnavului, care sculat în șezut, nebun, îi înfipse mîinile-n gît și prinse s-o strîngă. Ea țipă, începu să horcăie, slăbind... David se pregătea iar să sară. Dar înțepeniră... De dincolo, se repezi fata, cu părul negru, răsfirat pe spate, învolburată în lunga cămașă albă de noapte. Zbură întîi în spatele bolnavului, pe care-l apucă și-l culcă înapoi pe pat. Stînd așa, o clipă, la capătul lui, ca arhanghelul Azrael. În a doua clipă se plecă fulger, ridică perna și trecu lîngă maică-se în fața bolnavului, pe capul căruia trinti puful. În a treia [clipă] se și aruncase în pat. Puse genunchiul în perna moale și apăsă, apăsă lung, nesfîrșit, pînă ce mama sa o dete la o parte și o scoase din cameră.

Scriitorul se mulțumi cu această ultimă scenă. Se desprinse nesimțit de la fereastră, lăsînd pe David lipit acolo. Nu se mai întoarse nici la M[ada]m Sura.

Și multă vreme a ocolit cartierul pernelor de puf.

1934 Iunie 20—22. Buc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Să observăm mai întîi un lucru : în ciuda finalului ei abrupt, dominat de imaginea grotescă a unei morți atroce, povestirea voiculesciană *Perna de puf* lasă să se insinueze din ce în ce mai pregnant în derularea tragică a faptelor consemnînd un «eșec» ieșit din comun, consumat într-un univers închis, atemporal, sentimentul stenic al încrederii în valorile umane, al unei necesare și profunde solidarități sufletești în fața a tot ceea ce înjosește ideea de viață.

Nu întîmplător Philadelf (cel *«iubitor de frate»*, cum remarca subtil Edgar Papu) își taie orice posibilitate de întoarcere spre *«cartierul pernelor de puf»* și revine în timpul unui *prezent* în care lucrurile capătă semnificația *parabolei*, iar înțelegerea dramatică a narațiunii se trasformă într-un vis absurd. Ultimile cuvinte de alei ale povestitorului cad ca o sentință, configurează o atitudine morală. «A ocoli» are astfel pentru Philadelf înțelesul mai adînc al lui *«a apăra, a proteja, a ocroti»*, căci, fiind vorba, cum arătam altădată, de «inițierea» într-o *taină*, ocolul de orice natură presupune pînă la urmă și o «pierdere a drumului», ivită din nevoia organică de *a evita* supliciul.

Eroul povestirii lui Voiculescu (*«un biet școlar care invață o lecție grea»*) trăiește, fără îndoială, o stranie experiență, descifrînd *codul străvechi* al pătrunderii în substanța unui *secret* : Estera — cea care *«prezice trecutul, prezentul și viitorul»* — îl poartă printr-un adevărat *«labirint»*, străbătînd *«cîteva străduțe întortocheate»*, pătrunzînd *«într-o fundătură»*, la capătul cărcia descoperă *«un drum de servitute ce duce departe, în adînc»* spre *minunea* din *«palma verde a unei bătături plină de nalbă și arnăut»*. Ea îl conduce, așadar, spre un adevărat *centru magic*, spre un loc necunoscut, nestiut, unde rituri primare par să acționeze neștiințific într-o explozie de fanatism mistic. Philadelf nu atinge însă pragul inițierii în taină, precum nici David «apocrisiarul praoul minunii, adică al cunoașterii desăvîrșite, al împăcării semine cu semeni.

Perna de puf este în acest fel povestea *căderii* lui David spre *sensul ultim* al răzbunării, pentru că n-a reușit să-și descopere harul iubirii, acceptate dincolo de ingrădirea strictă a dogmelor, dar totodată ca reprezentativă narațiunea eșecului lui Philadelf, *căutătorul de mireasă* (adică de *taină*), care în locul pătrunderii misterului fundamental, al unui *secret* cu putere de generalizare inițiatică, asistă neputincios doar la izbucnirea abeliană și inumană a unor reacții habotnice aduse la paroxism, la «rezolvarea» unui «caz» secundar și particular, situat în afara sferei de acțiune a *tainei*. Alter egoul scriitorului dobîndește în schimb, în finalul povestirii, un lucru mai de preț, inestimabil în semnificațiile lui majore : compasiunea, refuzul oricărei negări a existenței.

Sînt cuceriri proprii spiritului voiculescian, pe care cititorul le întîlnește și le recunoaște cu ușurință atît în *opera* lui de apreciabile dimensiuni cît și în *biografia* exemplară a scriitorului. Iată, de altfel, motivul esențial ce-l făcea pe regretatul Camil Baltazar bunăoară, să constate — într-o *epistolă* expediată Dr-ului V. Voiculescu în 30 decembrie 1939 — că *«a sta de vorbă cu dumneavoastră* [este] *prilej pentru mine de înviorare sufletească și reconfort și de evadare din contingent»*, aducînd omagiu *«omului de aleasă omenie și gingășie sufletească, virtuos în abnegație și răpăsire de sine»*. Nu este vorba aici doar de o delectare complezentă, cum s-ar putea crede, ținînd seama de data scrisorii, ci de invocarea acelor valențe umane capabile să intervină în momentul respectiv, dominat de prejudecăți și înechitate, *«spre binele semenilor»*.

Nicolae FLOR[illegible]

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CRONICA EDIȚIILOR

În dezbatere :

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

O LĂMURIRE

Publicînd în 1982 *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită de G. Călinescu, subsemnatul nu am intenționat să întocmesc *o ediție critică* a acestei lucrări. Așa cum se arată pe pagina de titlu, ediția este doar *îngrijită* de mine. Am explicat în ce constă această îngrijire în nota asupra ediției. Se știe că G. Călinescu nu a lăsat la moartea sa un text definitiv pus la punct de el pentru tipar. A lăsat însă completări manuscrise, în mare parte publicate, cu indicația paginii unde urmează să fie introduse în ediția din 1941. Le publicăm la sfîrșitul ediției, păstrînd indicația autorului, dar fără s-o respectăm ? În acest caz urmează să păstrăm textul vechi al ediției pe care autorul, completîndu-l, îl și corectează. De altfel uneori autorul numai modifică, fără a completa, înlăturînd, de pildă, o parte din citate, ca în cazul poetei Alice Călugăru. Aici nu trebuia să respectăm voința autorului ? Altul e cazul capitolelor în întregime înlocuite. Cum trebuia să procedăm ? Să dezmembrăm articolul nou și să introducem în textul vechi ce a fost adăugat ? La ce ar duce acest lucru ? Nu tot la înlocuirea textului vechi ? Cum va proceda ediția critică viitoare ? Va menține ca text de bază textul vechi și va pune pe cel nou la *addenda* ? Va diferența textele pe aceeași pagină cu corp de literă diferit ? (De exemplu la Alecsandri sau Odobescu). Asemenea probleme nu se puneau pentru ceea ce aveam eu de făcut. Eu am vrut să ofer textul așa cum și-l voia în ediția a II-a revăzută și adăugită G. Călinescu însuși. Pe el nu-l interesa să arate cum se înfățișa textul înainte de a fi tipărit în 1941, nici chiar cum arăta textul în ediția din 1941, voia să-l prezinte în noua formă, schimbată, dar, în așa fel, încît schimbările să nu fie stridente, să modifice eseul monografic, judecata de valoare. A trecut la unii autori granița anului 1940, iar la alții nu ? Numai cîteodată, prin excepție, întocmind biografia, sau dînd data morții unui autor, cînd a putut s-o afle. A vorbit la Camil Petrescu de *Jocul ielelor*, publicată întîia oară în 1946, dar scrisă, după declarațiile autorului, în 1916. A pus anul morții lui Camil Petrescu, căruia i-a făcut în *Contemporanul* și necrologul, la 17 mai 1957, nu știa însă nici cînd s-a născut, nici cînd a murit G. M. Vlădescu. Autorii Dicționarului cronologic *Literatura română* (1979) îl dau ca mort în 1939, cu treisprezece ani mai înainte de a fi murit într-adevăr. Datele biografice apar la unii scriitori la început (Hortensia Papadat Bengescu), la alții la sfîrșit (Liviu Rebreanu). Unificăm procedeul ? Articolul referitor la I. Codru Drăgușanu, despre care G. Călinescu se îndoiește că ar reprezenta o adevărată figură literară, are în compendiu aproape două pagini, în vreme ce tot acolo Mihail Sadoveanu doar 4. Transferat în *Istoria* mare, Drăgușanu are o jumătate de pagină, în vreme ce Sadoveanu 15 pagini. Nu e acest raport mai normal ? Mihai Beniuc are în compendiu (mă folosesc tot de ediția din 1968) o pagină, în vreme ce Emil Giurgiuca, 10 rînduri și un citat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de 15 versuri. În *Istoria* mare, Beniuc are acum 15 rînduri și citate numărînd la un loc 24 de versuri. G. Călinescu nu a lăsat indicații iconografice pentru ediția a II-a din *Istoria literaturii*. Nici de a reproduce texte noi despre Blaga, Philippide (publicate de el în *Cronicile optimistului*), Sadoveanu sau Ion Barbu (publicate de mine în *Literatura nouă*, Craiova, 1972).

Al. PIRU

Lucian Blaga, *Opere*, vol. I, II, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1982, 1984, 604+580 p.

Între problemele legate de edițiile critice ajunse într-o fază acută acum un an, doi, aceea a organizării, eșalonării și ierarhizării unor asemenea serii nu și-a găsit nici ea o rezolvare optimă. Așa se face că asistăm acum la apariția paralelă a două ediții Lucian Blaga, dar nici una în colecția «Scriitori români», care ne-a obișnuit cu ideea că urmărește să reconstituie un corpus al creației clasice românești. A renunțat Editura Minerva la această serie? Îl consideră pe Lucian Blaga încă insuficient de clasicizat pentru a-l integra acestei galerii? Fapt este că ediția Dorli Blaga, pe care o considerăm un eșec din pricina multor carențe de editare și textologie, continuă să se avînte acum la opera filosofică, în vreme ce, iată, o nouă serie de Opere, *sub îngrijirea, de data aceasta, cu totul competentă și bine aleasă a lui George Gană, își face apariția.*

Primul tom, conținînd poezile antume, inaugurtază acest ciclu, promis în 16—17 volume, după cum ne încredințează editorul, într-o Notă lămuritoare. *După poezie, cuprinzînd două volume, vor urma teatrul, apoi scrierile ce alcătuiesc sistemul filosofic al lui Blaga, eseurile, articolele, aforismele și însemnările, proza memorialistică, corespondența, traducerile. Ediția se va încheia cu o bibliografie a operei și cu una critică.*

Acest proiect ni se pare cu totul rezonabil, cu speranța, în plus, că proza va include nu numai memorialistica, dar și romanul, încă, din păcate, ținut sub obroc, roman din care revista Manuscriptum *a publicat acum cîțiva ani două fragmente sub titlul convențional* Chemarea lupilor. *Era clar, din textele fragmentare ajunse în circulație, că nu este vorba, acolo, de o proză memorialistică, ci de o excepțională ficțiune, unde planul real și cel fantastic se intersectează fericit. Ne rămîne deci să sperăm că amplul manuscris al acestui roman nu va întîrzia să fie editat, pentru a întregi imaginea de profunzime a ultimei etape de creație a lui Blaga.*

În fine, ideea de a încheia ediția cu o bibliografie ni se pare cu totul justificată. Însă nu e limpede dacă editorul va încerca o întreprindere proprie, extrem de dificilă, sau va integra efortul, de mai multe ori meritoriu, al lui D. Vatamaniuc, autor deja al unei biobibliografii Blaga apărută în 1977 și, evident, de mult epuizată, lucrare susceptibilă, desigur, de îmbunătățiri și adăugiri, dacă ar fi să ne gîndim numai la ce a apărut din Lucian Blaga și despre Lucian Blaga din 1977 încoace.

Primul volum al noii serii editoriale Lucian Blaga cuprinde întreaga creație poetică pe care autorul a editat-o în timpul vieții. Planul ediției respectă, așadar, cuprinsul volumului de Poezii, *ediția definitivă apărută în cunoscuta serie de la Fundații din 1942, și incluzînd, cronologic, plachetele* Poemele luminii, Pașii profetului, În marea trecere, Lauda somnului, La cumpăna apelor, La curțile dorului, *cărora li se alătură volumul din 1943,* Nebănuitele trepte, *precum și o* Addenda, *cu 9 titluri omise de Blaga din culegerile sale, apoi poemele publicate de Blaga în periodice: 17 între 1910 și 1926, 25 între 1943 și 1961, neincluse în nici unul dintre volumele sale.*

Acestea din urmă (cele dintre 1943—1961) au fost ulterior integrate de poet în ciclurile lirice de după 1943 și anume: Domnia soarelui de toamnă. Ecce tempus, Vîrsta de fier, Corăbii cu cenușă, Cîntecul focului, Ce aude unicornul — *cicluri care formează materia volumului II al seriei. Dacă socotim acum că poemele antume se ridică la un număr de 251 de texte, toate incluse în primul volum, și că cele postume — urmînd a constitui sumarul volumului următor — se ridică la un număr de 257, putem afirma că imaginea lui Blaga, așa cum ne-a transmis-o istoria și critica literară mai veche sau mai recentă, trebuie substanțial revizuită. Cu excepția cîtorva exegeze mai noi — a lui George Gană în primul rînd* (Opera

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literară a lui Lucian Blaga, *din 1976), urmată de un substanțial studiu asupra postumelor, datorat lui V. Cristea, apoi de eseul critic al lui Ion Pop* (Lucian Blaga — universul liric, *din 1981) — majoritatea comentariilor au persistat în a pune accentul pe creația antumă. S-a creat chiar prejudecata că aceasta ar deține ponderea cantitativă dar și calitativă în ansamblul operei lirice. Or, se vede și mai limpede, după apariția tomului secund al seriei de* Opere, *că Blaga se afla în preajma lui 1944 abia la drumul jumătate al destinului său liric. Complinirea acestuia, am îndrăzni să spunem chiar modificarea și amplificarea lui, s-a făcut abia prin ciclurile apărute după moartea poetului. Drama sa existențială împrumută, de altfel, acestei emisfere poetice o geografie mult mai frămîntată și o tonalitate alta decît aceea din plachetele antume. Dimensiunea poetului, ținînd seama și de contextul istoric și istorico-literar al anilor 1947—1961 sporește spectaculos; dar nu numai prin raportarea la peisajul național, ci și prin confruntarea cu marile voci ale Europei și ale Americii postbelice. În perspectiva aceasta Blaga își va cuceri probabil locul major pe care-l merită în ansamblul mondial, fiindcă puțini poeți au reușit să surprindă, atît de discret și profund totodată, timbrul dramatic al unor vremuri răscolite. Și aceasta fără ostentație, fără accente clamoroase sau melodramatice, fără acea stridență și retorică abuzivă pe care le regăsim în atîtea texte celebre în epocă.*

Revenind la ediția George Gană, ea circumscrie, cum spuneam, în volumul I, prima jumătate a creației poetice blagiene. Într-un bogat aparat de note și comentarii, *fiecare moment editorial, începînd cu* Poemele luminii *și încheind cu* Nebănuitele trepte *este situat în climatul istorico-literar, cu urmărirea genezei, a cristalizării ciclurilor, apoi a receptării lor critice, așa de sinuoase și neașteptate uneori, în timp. Istoria internă și externă a drumului poeziei lui Blaga poate fi urmărită pasionant în acest capitol stufos și arborescent de* note, *multe revelate pentru întîia oară și întotdeauna* comentate *cu pertinență și acribie. Căci una din calitățile ediției Gană este, firește, tocmai acribia filologică. Spre deosebire de alte întreprinderi precedente, grija pentru restituirea și respectarea fizionomiei textului originar e maximă. Apelul la manuscrise, confruntarea cu toate edițiile și toate formele tipărite oferă o imagine concludentă și invită specialistul filolog sau textolog la un studiu aprofundat. De asemenea, criticul dobîndește o viziune mai completă asupra situării lui Blaga în perioada interbelică, prin urmărirea, acum întru totul posibilă, a reacțiilor și ecourilor stîrnite.*

Unele concluzii puteau fi intuite încă din jalonarea fixată de Biobibliografia *lui D. Vatamaniuc. Ele își primesc acum o confirmare în direcția sinuozităților și controverselor din cadrul procesului de receptare critică a poeziei. Vorbind despre acest proces, autorul ediției spune: «...receptarea este un act de valorizare, durata, amploarea și reliefu acestui proces sînt semnificative în primul rînd pentru posibilitățile de valorizare pe care le oferă opera și apoi pentru capacitatea de a valoriza de care a dispus, de-a lungul timpului, critica».*

Urmărind această dublă istorie, ediția are în vedere așadar raportarea, necesară din punctul de vedere istorico-literar, a operei, atît la autor (la biografia, cultura, psihologia lui), cît și la destinatarul ei, publicul.

Ceea ce l-a interesat însă, arată mai departe George Gană, nu e atît un inventar complet al opiniilor critice, ci modul cum a pătruns în conștiința publică un poet de dimensiunea lui Blaga. Iar istoricitatea acestui proces dictează și cronologizarea referințelor critice, fiindcă altul a fost ecoul Poemelor luminii, *spre pildă, la 1919—1920, îndată după apariție, și altul s-a dovedit a fi, contaminat de continuarea creației, în 1942, la apariția ediției definitive, sau, încă mai complex, în ultimele decenii, să zicem la 50 de ani după apariție.*

În fine, ni se pare că, în perspectiva operei postume, acest proces critic dobîndește iarăși o dimensiune inedită. Ea este observabilă și în studiul introductiv al lui George Gană, care demonstrează o reală sporire a capacității de sinteză și de cuprindere a nucleelor germinative ale poeziei în cauză. Pe parcursul a 75 de pagini — un mic studiu dens, concentrat, mereu atent la perspectiva teoretică — el înscrie ciclurile succesive într-o mișcare circulară de ansamblu, care face ca între poemul programatic din 1919, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, *și unul dintre poemele ultime,* Mirabila sămînță *să existe, prin însuși motivul luminii și prin întreaga viziune* natură—cosmos—conștiință, *o relație intimă de întoarcere la punctul de pornire, o întoarcere, firește, încărcată de semnificațiile grele ale drumului străbătut — drumul, alt motiv esențial al liricii lui Blaga și al destinului asumat.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru prima oară avem posibilitatea, în volumul al doilea, să contemplăm geografia întregii creații lirice postume blagiene, adică 246 texte organizate în patru cicluri distincte și acoperind, în timp, intervalul ce desparte ultima plachetă antumă (Nebănuitele trepte. *1943) de momentul morții (1961). Ciclurile :* Vîrsta de fier, Corăbii cu cenușă, Cîntecul focului *și* Ce aude unicornul *au fost definitiv alcătuite de poetul însuși în 1959—1960, nu mult așadar înaintea stingerii sale, cînd sentimentul finitudinii și dorința de a lua unele măsuri «testamentare» îi crau desigur preocuparea de căpetenie. În noua distribuție, se re-configurau alte serii, altă dată gîndite de Blaga sub forma unor proiecte de volume, dar care n-au mai avut șansa finalizării :* Domnia soarelui de toamnă, Legendă veșnică *și* Ecce tempus, *primele două scrise pînă în 1946, ultimul fiind rodul anilor dificili de după 1950. Editorul, respectînd ultima voință a poetului, publică opera sa postumă pe baza caietelor dactilo, depuse la Muzeul Literaturii Române, luate ca text de bază al ediției. Două* Addenda *completează peisajul «postumelor» : prima, cu poezii incluse inițial de Blaga în cea dintîi organizare a ciclurilor, dar eliminate din forma lor definitivă (reproduse după manuscrisele de la BAR și MLR), la care se adaugă poeme scrise după organizarea ciclurilor definitive, poate menite a fuziona într-un nou ciclu, neterminat.* Addenda *a doua include toate poeziile (nu multe la număr) lăsate de Blaga în afara volumelor sau ciclurilor stabilite de el ; unele sînt vizibil abandonate încă într-o formă neîmplinită, altele au un caracter ocazional etc.*

Cantitativ, momentul 1944 desparte aproape matematic cele două jumătăți ale operei poetice (251 texte antume, față de 246 postume) ; cronologic, una exprimă un sfert de secol de creație (1919—1943), cealaltă abia (aproximativ) un deceniu și jumătate. Nu sînt de neglijat nici factorii exteriori : condițiile, întru totul favorabile, în care s-a construit opera, de la Poemele luminii *la* Nebănuitele trepte ; *cele, mult mai dificile și vitrege (eufemistic vorbind) cînd s-au scris o bună parte din ciclurile postume. În fine, Blaga avea în 1944 vîrsta maximei forțe creatoare pentru un poet, puterile lui urmînd să se împuțineze treptat, pînă la declinul ultimilor ani. Acest proces, de ce să n-o recunoaștem ?, e observabil în însăși substanța liricii din ciclul* Ce aude unicornul, *compus, după estimările editorului, după 1956, o bună parte prin 1959. Mult mai eterogen, el e vizibil anemiat prin discursivitate* (Lauda suferinței, Numele), *impresia de simplă notație sau concept* (Orînduire, Sonata lunii, Stihuitorul) *sau printr-un prozaism inexplicabil altfel decît din oboseală* (Poezia). *Ici-colo, izbucnesc însă și piese de rezistență, unde lirismul autentic al marelui poet se afirmă la cote apreciabile :* Pëan pentru o tînără, Cimitirul roman, Izvorul, Giordano Bruno, Vară lîngă rîu, Catrenele dragostei *își păstrează nealterate tonalitatea, energia tumultuoasă, puritatea ductului liric. Impresia de astenie nu e totuși evitată, ca și aceea de recurență, uneori de autopastișă. În schimb, ciclurile anterioare,* Vîrsta de fier, Corăbii cu cenușă *și* Cîntecul focului *justifică acțiunea noastră că lirismul poetului s-a complinit aici, s-a modificat de altă parte, drama existențială împrumutînd acestei emisfere poetice o geografie mult mai frămîntată și o tonalitate nouă față de plachetele antume. Este vorba, în primul rînd, de ciclul* Vîrsta de fier *care ni-l prezintă pe Blaga într-o dublă ipostază istorică : aceea de martor îndurerat al sfîșierii țării în 1940 și apoi a tot ce a urmat ca tragedie istorică pînă în 1944 ; martor de asemenea, al distorsiunilor ce angajau și propria sa ființă publică, în anii '50. Ciclul se inspiră vizibil din aceste două momente, puse sub semnul metaforic al «vîrstei» crîncene ; unele poeme sînt datate 1940, 1941, 1942, 1944 ; altele sînt rodul transparent al anilor '45—'47, cu scurte clipe de iluminare, euforie, înseninare ; după 1954 sînt scrise, probabil,* Sufletul s-apleacă soartei, Pe munte, Balada mierlei, Oboseala anului, Corn de vînătoare, Caravela *ș.a., toate avînd o tonalitate specifică, recognoscibilă. E de subliniat accentul sumbru al poemelor inspirate din anii '40—'44 (majoritatea sînt nocturne, autumnale, evocă o «cetate moartă», cu «neguri», «ceață», peisaj jeluit, lumină împuținată, ceas de cumpănă etc.). E o zodie a Nenorocului, care-și întinde domnia peste o lume de* tenebre, jale, bocet. *Inima Poetului «e-o carte care arde, / un bocet / în mijlocul Patriei». O pasăre fatidică* (Pasărea U) *își face apariția premonitorie, împreună cu alte elemente rău-prevestitoare. Tonul vaticinar și figurația simbolică vor continua și în ciclul următor,* Corăbii cu cenușă, *unde poeme scrise la Sibiu în 1945—46 stau alături de altele, vizibil inspirate din contextul biografic de după 1950. Alternează astfel, accente deja prezente în* Vîrsta de fier, *cu euforicul, erosul tîrziu și cu presentimentul morții, în vecinătatea unor medi-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tații cu caracter de arte poetice, sau a unor poeme gnomice, inclusiv pasteluri, celebrînd voluptatea senzorială sau scurte peisaje ale amintirii. E de remarcat decența cu care Blaga își cenzurează subiectivitatea și-și sublimează durerile (nu puține), izvorîte din injustiția contemporanilor și marginalizarea sa. El găsește tot timpul acele trăiri compensatorii, care-l salvează din recriminări sau din tonul dezabuzat. Vindecat de orice vanitate, poetul se deschide — cu o nespusă gingășic — spectacolului veșnic al cosmosului, sau primește, cu infinită sete, ecloziunea tîrzie, dar cu atît mai intensă, a erosului. Cîntecul focului, *ciclul următor, cel mai unitar dealtfel, e consacrat în întregime acestei celebrări a cuplului și lamentoului amoros. Sînt aici poate cele mai frumoase poezii de dragoste din opera blagiană, și sigur cîteva din piesele majore ale literaturii erotice românești de totdeauna : elogiu al feminității, al tinereții feciorelnice, al cuplului generic, al iubitei ideale, nenumită, atotprezentă însă, căreia poetul i se adresează, pe care o invocă și o evocă în ton de idilă, de odă, de elegie, în tușe portretistice extrem de fine. Moartea — presentiment, interogație, realitate (rațional) inevitabilă — se asociază adesea vocii profunde și amare a îndrăgostitului. Ediția lui George Gană ne oferă așadar imaginea percutantă a unui poet a cărui voce se clasicizează pe măsură ce biografia lui se complică și devine mai dramatică. Aparentul paradox al acestui proces antagonic poate fi explicat și temperamental, și prin factori externi, livrești (prin influența unui model goethean, în chiar anii cînd, tălmăcind* Faust, *Blaga se identifică în multe privințe cu poetul de la Weimar), dar și prin influența — nerelevată de comentatori — a climatului literar din ultimul deceniu de viață al poetului. Deși izolat, retras, chiar relegat într-o oarecare măsură, poetul nu s-a putut sustrage unei* atmosfere *pe care o respira, în care trăia, de care nu s-a despărțit în fapt niciodată. E vorba de curba evolutivă a întregii lirici românești, care întoarce spatele experimentalismului modernist (respins la început din rațiuni teoretice, chiar dogmatice), pentru a simți foarte curînd imperioasa nevoie de a se întoarce la o tradiție națională proprie, invocînd în genere baza ei* clasică. *Aparatul de note al ediției Gană este, pentru specialist, o lectură din cele mai interesante, fie și numai pentru încercarea, e drept, nu totdeauna izbutită, de a* data *cît mai fidel poemele postume. Dacă ar fi să reproșez editorului ceva, este conținutul unor comentarii la poeme. Alături de micro-analize succinte, extrem de revelatorii pentru cititor, există cazuri unde George Gană eludează motivul textului, ocolește unele sensuri ce-l plasează într-un context istoric incomod și preferă în cîteva cazuri să lase chiar în suspensie orice interpretare. Mă se pare, între altele, că un mic poem intitulat* 21 decembrie *nu este decît în aparență un* pastel *pur și simplu sau este doar prin forțarea unor sensuri ascunse. Un alt poem,* Nu sunt singur, *nedatat, rămîne necomentat deși semnificațiile textuale trimit vizibil spre momentul 1944. Fără comentar rămîn și* Timp fără patrie *sau* Sufletul s-apleacă soartei, *iar un poem cu evidente valori testamentare, extrem de semnificativ pentru situarea poetului în contextul «obsedantului deceniu»,* Cuvinte către patru prieteni *e însoțit doar de un comentariu palid evaziv.* Prologul *la ciclul* Cîntecul focului *e, în fine, o adevărată artă poetică, cu adresă polemică la denaturarea lirismului adevărat, cel din totdeauna guvernat de legile firii : «cîntecul ce-l cere firea», cum spune Blaga. Interesant e, în aparatul critic al ediției, tabloul receptării evolutive a postumelor. Inventar exact, redactat cu acribie și minuțioasă atenție. Totuși, parcă prea stau pe același plan lucrări de valoare inegală ; prea sînt amestecate contribuții minore sau comentarii insipide cu exegezele adevărate, între care fără îndoială aceea a lui George Gană însuși, a lui Vl. Streinu, Ion Pop, Valeriu Cristea, Șt. Aug. Doinaș sînt pe departe cele mai serioase.*

Se întîmplă și cu Blaga ceea ce se petrece cu mulți scriitori o vreme neglijați, «uitați» sau recuperați : opera devine prada fără apărare a foamei de lectură și comentariu, dar și terenul predilect de braconaj al unor veleitari și grafomani, sau pur și simplu al «isteților» ce cred că-și pot lega în acest mod numele de marele scriitor disecat. Editorul e, în asemenea cazuri, dator să facă — paralel cu o catagrafiere conștiincioasă — și ierarhizarea valorică, trierea vocilor autentice, competente, de mediocritate, impostură și grafomanie. Dar, evident, ediția lui Gorge Gană își păstrează — dincolo de această neglijare a unui distinguo critic — marea ei oportunitate și interesul maxim al reașezării lui Blaga în istoria literară a ultimelor decenii. E un act major de cultură.

Mircea ZACIU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

OPINII ŞI ATITUDINI

Una din temele majore ale istoriei literare este analiza unor cazuri controversate, în care axiologia şi politologia, alături de estetică, sociologie şi psihologia creaţiei au avut, fiecare într-o măsură proprie, un cuvînt de spus. Foarte aproape de noi, «cazul Lucian Blaga» este un caz în care s-au amestecat criterii literare şi extraliterare, denaturat fiind adesea de poziţii minate de procustianism sau de partizanat dublu păgubitor : atît pentru cel comentat, cît şi pentru comentator. Este o realitate întristătoare într-o cultură transformarea unei opere în «teatru de operaţiuni», în pretext pentru campanii mai mult sau mai puţin oneste, ce vizează un adevăr limitat-subiectiv sau extraneu sferei abordate. Pentru a evita repetarea unor atari confuzii, se impun cîteva precizări prealabile : din corpusul documentar oferit redacţiei noastre, selectăm *exclusiv* acele date care privesc statutul *literar* al operei şi personalităţii lui Blaga ; orice alte mărturii referitoare la ranchiune personale, la denaturări ale realităţii în numele altor considerente, cu caracter acuzat subiectiv, nu intră în aria de preocupări şi competenţă a dezbaterii noastre. Ceea ce ne propunem — răspunzînd, astfel, acelor deziderate-comandament exprimate nu o dată şi cu claritate în documentele de partid, de la Congresul al IX-lea încoace, de a prelua critic tradiţia, de a desprinde pentru prezent cele mai semnificativ-adecvate învăţăminte — este ca, la această dezbatere ce corelează adevărul istoric cu adevărul literar, să ia parte toţi oamenii de cultură care deţin date privitoare la destinul personalităţii şi operei lui Blaga în perioada ce face obiectul anchetei. Respectul adevărului e sinonim respectului faţă de propria conştiinţă şi a perpetua una sau alta din deformările la care este supus nu o dată adevărul de-a lungul istoriei culturii, înseamnă o abdicare, de mai multe ori condamnabilă, de la statutul disciplinei noastre. Repetăm, însă : aceasta, evitînd interesele de natură strict personală şi centrînd «pledoariile» pe dimensiunea esenţială a Operei.
Subliniem, totodată, că redacţia, înţelegîndu-şi la justa proporţie rolul de tribună a ideilor şi adevărului literar, nu aspiră să se erijeze în arbitru pentru faptele prezentate. Nu de acuzaţi şi acuzatori va fi vorba aici, nici de atacuri la persoană sau de pledoarii falsificate într-un sens sau altul, ci de revelarea sobră, nuanţată, dar fermă deopotrivă, a unor stări de fapt, care au influenţat, în ultima sa perioadă, destinul literar al operei lui Lucian Blaga. *(n. red.)*

Controverse : «Cazul Blaga»

O discuţie calmă, întemeiată pe fapte şi documente, despre atitudinea faţă de scriitorul şi filosoful Lucian Blaga, în ultimii şaisprezece ani ai vieţii sale, nu poate fi decît utilă şi instructivă pentru oricine năzuieşte să realizeze o istorie adevărată despre evoluţia mişcării culturale româneşti în perioada revoluţiei socialiste.

Asemenea demersuri sînt cu atît mai necesare cu cît, după Congresul al IX-lea al partidului, s-au statornicit orientări culturale şi artistice de mare valoare istorică, generoase, care au declanşat o autentică înflorire atît a creaţiei literare şi artistice, cît şi a unor discipline specifice şi simptomatice pentru vitalitatea unei culturi, cum sînt critica literar-artistică şi istoriografia literară şi culturală.

Secretarul general al partidului vorbind despre tradiţiile naţionale ale românilor remarca următoarele : «...Trebuie să preluăm ceea ce s-a creat bun în trecut, în toate domeniile de activitate, inclusiv în domeniul artei, literaturii, al concepţiilor filosofice. Dar trebuie să preluăm totul în mod critic, relevînd tezele greşite conţinute de unele din aceste opere, chiar dintre cele mai valoroase, pentru a-i orienta în mod just pe cetăţenii patriei noastre şi, în special, tînăra generaţie.»

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Respingerea principială a tezelor şi practicilor dogmatice şi proletcultiste precum şi a concepţiilor rudimentare în aprecierea fenomenelor artistice şi teoretice, iar pe de altă parte afirmarea principiului critic, de analiză ştiinţifică şi evitarea procedeelor encomiastice, la fel de rudimentare, au inaugurat o perioadă deosebit de fertilă a creaţiei şi cercetării literar-artistice.

Cunoaşterea vieţii şi activităţii lui Lucian Blaga din anii senectuţii presupune reconstituirea lucidă şi meticuloasă a tuturor faptelor legate de destinul creatorului, descifrarea opţiunilor sale artistice şi ideologice şi a eforturilor pentru desăvîrşirea Operei, circumstanţele intime şi timpul în care s-au închegat ultimele cicluri de poeme, experienţele fortuite în cîmpul cercetării de istorie culturală şi implicaţiile în activitatea poetului a relaţiilor sale cu istoria, cu factorii sociali şi politici contemporani. Condiţiile concrete, viaţa cotidiană au impus muncii poetului anumite limite, unele nejustificate, iar în unele ocazii i-au procurat şi anumite stimulente, încît înfăţişarea raporturilor cu lumea în care trăia constituie obligaţia oricărei cercetări de istorie literară.

Respectînd principiul sine ira et studio, *ne-am propus să evităm orice tendinţă de înfrumuseţare, justificare sau măsluire a vremurilor revolute, cu erori ireparabile care provoacă întotdeauna profundă tristeţe, dar şi cu aspiraţii nobile şi declarate de corectare a greşelilor şi instaurare a spiritului de justiţie şi răspundere faţă de valorile eterne ale culturii româneşti.*

În primii patru ani (1946—1949), Lucian Blaga îşi reeditează în «Biblioteca de filosofie românească» volumele : Trilogia culturii *şi* Trilogia valorilor *şi litografiază cursurile :* Despre conştiinţa filosofică *şi* Aspecte antropologice, *predate studenţilor de la Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii din Cluj. Din creaţiile literare editează noua piesă de teatru* Arca lui Noe *şi* Discobolul, *a doua culegere de «aforisme şi însemnări».*

Consultarea lucrării Lucian Blaga 1895—1961 Biobibliografie, *elaborată de D. Vatamaniuc, relevă anumite realităţi semnificative, privitoare la colaborările poetului în paginile revistelor literare din epocă. Se constată apariţia a o sută de «aforisme şi însemnări» în* Revista Cercului literar, Revista Fundaţiilor Regale *şi* Agora, *a unui articol memorialistic — Amintiri despre Titulescu, a unui eseu despre Maxim Gorki şi a trei rapoarte publicate în* Analele Academiei Române.

De-a lungul celor peste patru ani, Lucian Blaga publică, în 1947, cinci poezii originale : Întîlniri, Brîndușile, Oedip în faţa Sfinxului *şi* Octombrie (Cu înc-o bucurie). *În mod surprinzător, editurile nu-i retipăresc nici un volum sau o culegere din poezii'e sale apărute în anii anteriori. Din tot ce se ştie pînă acum, şi aceasta datorită mai ales documentelor publicate de Dorli Blaga şi de Bazil Gruia* (Blaga inedit — Efigii documentare, *vol. I şi II, Cluj, 1981), *poetul a continuat însă cu aceeaşi vigoare, proprie personalităţii sale, să-şi întregească opera lirică, pregătind pentru tipar un ciclu nou de poezii originale, dar pe care, din motive greu de explicat, nu l-a predat la nici o editură.*

Pînă la sfîrşitul anului 1948, în raporturile filosofului Lucian Blaga cu opinia publică intervin unele evenimente semnificative. Este vorba despre apariţia studiului Lucian Blaga şi criza gîndirii filosofice româneşti *de Lucreţiu Pătrăşcanu*[1] *şi care, amplificat, a fost inclus în cartea :* Curente şi tendinţe în filosofia românească, *publicată în anul 1946. În ediţiile II şi III ale cărţii sale, tipărite în acelaşi an, Lucreţiu Pătrăşcanu adaugă la studiul din* Lumea trei capitole noi : Trilogia cunoaşterii, Apariţia Marelui Anonim *şi* Agnosticismul. *Gînditorul marxist analizează limitele sistemului gnoseologic blagian, critică ipotezele «mistice» şi acele «înclinări eclectice şi agnostice în teoria cunoaşterii». În prelegerile ţinute în anul 1947 la Şcoala de partid «Ştefan Gheorghiu», Lucreţiu Pătrăşcanu a demonstrat, prin numeroase exemple «furtişagurile pretinşilor filosofi legionari», apreciind că aceştia au operat un «adevărat rapt de substanţă teoretică» din filosofia lui Blaga şi a altor gînditori români, cu scopul de a da ideologiei legionare «un lustru şi o înnobilare teoretică...»*

Aprecierile critice din volumul Curente şi tendinţe în filosofia românească *asupra orientării gîndirii filosofice blagiene reprezentau o confruntare pur teoretică între două tendinţe filosofice diametral opuse şi care, în mod firesc, trebuia să*

[1] *Vezi* Lumea, *Bucureşti, anul I, nr. 13 din 20 decembrie 1945, p. 3.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fie aprofundată şi îmbogăţită prin argumente ştiinţifice şi probe din realitate, din viaţă, irefutabile, contribuind astfel la dezvoltarea gîndirii filosofice româneşti contemporane.

Repercusiuni însă asupra poziţiei sociale a poetului, în perspectiva comentariilor ulterioare, puteau să aibă, în primul rînd, opiniile despre transferul unora dintre tezele filosofice din Trilogiile *blagiene în «amalgamul filosofiei» reacţionare şi antinaţionale din scrierile ideologilor fascişti.*

De bună seamă că suspiciunile şi presupunerile n-au întîrziat a fi exprimate de alţii, deformînd chiar punctul de vedere critic al lui Lucreţiu Pătrăşcanu. Aspecte ale tezelor gnoseologice din Trilogia cunoaşterii *(cu referiri speciale la* Eonul Dogmatic*) sînt comentate în articolul* Cazul Blaga *de Nestor I. Ignat*[1]*. După propria-i mărturisire, autorul îşi propune doar să noteze «atmosfera filosofică în care se iveşte „Cazul Blaga"». Analiza critică a ideilor din* Eonul dogmatic *conţine în «viziunea» lui Nestor I. Ignat următoarea concluzie:* «Recitind paginile „Eonul dogmatic" ca şi ale întregii opere filosofice a d-lui Blaga, ne gîndeam — cu regret pentru autor, dar şi pentru noi — : ce păcat că nu au fost traduse într-o limbă europeană, că nu au avut o circulaţie mai largă. Am spus „cu regret pentru d. Blaga" fiindcă în acest fel şi-ar fi putut valorifica o concepţie care traduce — cu toate subtilurile, abstracţiunile şi neprecizările — acea „neue ordnung" eonică a fascismului. Am mai spus: „cu regret pentru noi", fiindcă o explicitare la timp a poziţiei, aşezarea cărţilor pe faţă, ar fi lămurit cu un ceas mai devreme acest caz confuz».

După ce arată că filosofia lui Blaga a fost popularizată «în cercurile de dreapta», *avînd* «oarecare circulaţie în rîndurile unui anume tineret», *autorul recunoaşte imediat:* «Niciodată... autorul „censurii transcendente" nu a reuşit să devie, şi poate că s-a ferit chiar, un agitator ideologic. În acest domeniu locurile erau ocupate de personagii mai abile în mascarada ideilor, un Nichifor Crainic sau un Nae Ionescu». *Despre* «însingurarea» *lui Lucian Blaga se scrie că este* «un corolar al destinului său creator», *care* «se explică, poate, şi prin unele nemulţumiri de ordin mai puţin înalt şi — apoi — printr-o prudenţă dacă nu glorioasă, în orice caz salutară».

Această constatare, strecurată printre tot felul de insinuări şi verdicte, nu constituia, din păcate, o premiză pentru deschiderea unei perspective de integrare, în noul flux cultural din societate, a poetului şi operei sale. Dimpotrivă: în ce priveşte gîndirea filosofică blagiană, sentinţa excludea discuţia: se susţinea pe un ton ireverenţios că «...o istorie foarte puţin transcendentă» îşi «îngăduie să-l cenzureze şi, la urma urmelor, să-l îngroape [?!] pe d. Blaga, fără remuşcări...»

Exagerările sînt împinse peste limitele urbanităţii, transformîndu-se în nechibzuite şi nefericite ameninţări. Autorul, în chip ciudat, ignoră propriile constatări referitoare la rezerva lui Blaga faţă de mişcările de dreapta şi «însingurarea» lui «salutară», *încheindu-şi articolul cu afirmaţia:* «Arsenalul fascist pe care l-am descoperit [?!] de la „minus-cunoaştere" pînă la „înaltele raţiuni centraliste ale Marelui Anonim" va fi — socotim — nu numai o justificare a cercetării viitoare, ci şi o obligaţie de a duce munca pînă la capăt. Nu pentru că am nădăjdui să-l lămurim pe d. Blaga, ci pentru că — destul de mulţi — au nevoie de puţin ajutor ca să-şi dea seama în ce „eon" trăiesc».

Acest articol, plin de generalizări răuvoitoare şi sentinţe regretabile, a constituit în epocă un proces de intenţie ce prevestea cunoscutele «teorii», şi mai ales practici, proletcultiste şi dogmatice care aruncă un blam neiertător asupra iniţiatorilor şi spiritelor tutelare, prizonieri ai arbitrariului şi improvizaţiei.

Singura cale responsabilă, necesară şi proprie revoluţiei, — aşa cum se arată în documentele *Congresului al IX-lea al partidului — constă în iniţierea unor cercetări răbdătoare asupra poziţiei civice şi a operei filosofice şi literare blagiene, punînd apoi în cumpănă importanţa şi rolul personalităţii scriitorului şi gînditorului în dezvoltarea culturii socialiste, integrarea lui neîntîrziată în viaţa publică a ţării şi editarea critică a operei literare şi teoretice.*

În anii 1946—1949 acest lucru însă nu a fost înţeles de toţi factorii şi responsabilii culturali, astfel că, într-o manieră specifică, «culpele» politico-ideologice

[1] *Vezi*, Viaţa românească, *Bucureşti, anul XXXVIII, nr. 1, ianuarie 1946, p. 49—60.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atribuite operei filosofice blagiene au avut consecinţe, întîi de toate, asupra statutului social al profesorului şi academicianului Lucian Blaga. Ca atare, au intervenit anumite măsuri adminstrative nejustificate şi care, din perspectivă istorică, au constituit grave erori în procesul valorificării ştiinţifice a creaţiei blagiene.

Primul «act» care a adus prejudicii scriitorului Lucian Blaga a fost cel privitor la funcţia de profesor la Facultatea de Litere şi Filosofie de la Universitatea din Cluj. Pe temeiul decretului 175 pentru reforma învăţămîntului, publicat în Monitorul Oficial *nr. 177 din 3 august 1948 şi al decretului 312 pentru reglementarea unor norme tranzitorii, în legătură cu funcţionarea instituţiilor de învăţămînt superior, publicat în* Monitorul Oficial *nr. 261 din 9 noiembrie 1948, Ministerul Învăţămîntului decide reorganizarea facultăţilor şi a catedrelor, stabilirea disciplinelor fundamentale din planurile de învăţămînt şi numirea, totodată, a profesorilor şi conferenţiarilor, titulari ai disciplinelor respective.*

Pe temeiul acestor acte legale, Facultatea de Litere şi Filosofie de la Cluj se reorganizează, în locul ei înfiinţîndu-se Facultatea de Filosofie şi Facultatea de Filologie.

La Facultatea de Filosofie, prin decizia nr. 301.520, se stabilesc alături de disciplinele sociale (marxism-leninism — *conferenţiar Ion Lungu ;* economie politică — *conferenţiar Gh. Neamţu* şi materialism dialectic şi istoric — *profesor supl. Pavel Apostol), şi o serie de discipline de profil, între care :* istoria filosofiei antice şi medievale — *profesor D. D. Roşca ;* istoria filosofiei moderne şi contemporane — **post de profesor : vacant.** *După actele din arhive, rezultă că pe acest post trebuia să fie confirmat, ca profesor, Lucian Blaga, lucru care — evident — nu s-a mai întîmplat.*

La Facultatea de Filologie au fost confirmaţi : profesor Ştefan Paşca şi conferenţiar D. Macrea la limba română şi dialectele ei ; *profesor Dimitrie Popovici şi conferenţiar Ion Breazu la* literatura română modernă ; *profesor Liviu Rusu la* literatura comparată ; *profesor Emil Petrovici la* slavistică ; *profesor Ştefan Bezdechi la* limba şi literatura greacă : *profesor T. Naum şi conferenţiar N. Lascu la* limba şi literatura latină ; *profesor E. Seidel la* limba şi literatura germană. *Pentru celelalte discipline filologice* (filologie romanică, filologie modernă, limba şi literatura franceză, limba şi literatura italiană, limba şi literatura engleză, limba şi literatura maghiară) *erau rezervate posturi de profesor, dar toate fiind vacante. Disciplinele de* istoria filosofiei, istoria României, pedagogia *şi* psihologia *erau predate în comun pentru studenţii de la ambele facultăţi.*

Cele două decizii ministeriale erau semnate «pentru ministru» *de profesorul Constantin Daicoviciu, pe atunci şeful departamentului învăţămînt superior*[3].

Al doilea eveniment, deosebit de important şi cu efecte derutante pentru poet, l-a constituit reorganizarea Academiei Române, petrecută în anul 1949. Lucian Blaga n-a rămas în poziţia de academician ca alţi colegi de-ai săi, ci «s-a trezit privat» de dreptul de a face parte din rîndurile membrilor activi ai Academiei R.P.R. Această măsură o contribuit şi mai mult la izolarea poetului şi amplificarea suspiciunii în ce priveşte orientarea ideologică a scrierilor sale filosofice şi eseistice. Probabil că, în acele circumstanţe de reorganizare a Academiei Române, s-au purtat discuţii şi în legătură cu activitatea poetului clujean la reprezentanţa diplomatică a României în Portugalia şi, după aceea, ca membru al guvernului Goga. Dar acestea sînt simple menţiuni aflate de la acad. Traian Săvulescu care, în calitate de preşedinte al Academiei, în vara anului 1955, ne-a relatat anumite fapte privitoare la circumstanţele în care s-a făcut, cu şase ani în urmă, «reorganizarea Academiei». Pentru că nu dispunem încă de documente controlabile, informaţia respectivă rămîne doar o presupunere.

Din anul 1949, activitatea lui Lucian Blaga se limitează în cadrul Institutului de istorie şi filosofie, unde participă la elaborarea lucrărilor : Dezvoltarea gîndirii româneşti în Ardeal în sec. XVI şi XVII *şi, în continuare,* Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea. *În iulie 1953, forurile de conducere ale Academiei hotărăsc să-l invite pe poet să lucreze cu jumătate de normă şi în Secţia de istorie literară şi folclor a Academiei, Filiala Cluj. Paralel cu obligaţiile, ca să spunem «de serviciu», Lucian Blaga continuă, cu aceeaşi energie,*

[3] *Vezi,* Monitorul Oficial, *Bucureşti, anul CXVI, nr. 287 din 9 decembrie 1948, Partea I B, p. 9816.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să-şi desăvîrşească opera lirică, iar din anul 1951, din proprie iniţiativă, se angajează, alături de alţi confraţi de prestigiu, să realizeze traduceri din capodopere ale literaturii unversale. El solicită sprijin în munca grea şi de mare răspundere: traducerea capodoperei goetheene, Faust [4].

Abia în noiembrie 1953, numele poetului reapare în Almanahul literar *din Cluj sub traducerea* Prolog în cer *din* Faust.

Între timp se exprimă public o nouă critică asupra activităţii lui Lucian Blaga, dar de data aceasta cu referire la opera lui literară. Într-o comunicare, intitulată: Lucrările tovarăşului Stalin asupra lingvisticii şi problemele ştiinţelor sociale din ţara noastră *şi prezentată într-un cadru oficial, la Sesiunea generală ştiinţifică a Academiei R.P.R. din martie 1951, şeful catedrei de marxism-leninism de la Universitatea «C. I. Parhon» Bucureşti declara următoarele:* «Putreziciunea, corupţia, decăderea politică şi morală a burgheziei şi moşierimii româneşti îşi găseau oglindirea în puterziciunea şi decăderea literaturii burgheze. Cultul sîngelui şi al morţii, infiltrat în literatură de legionari, cultul depravării sexuale şi al erotomaniei caracterizau fondul acestei literaturi. Acestui fond îi corespundea o formă bazată pe jocul sterp de cuvinte, pe o îndepărtare tot mai mare a limbii scrise de cea vorbită de imensa majoritate a poporului».

Pînă aici consideraţiile puteau fi acceptate, chiar dacă par a fi puse pe acelaşi plan realităţi artistico-ideologice de implicaţii diferite, cu idei'uri şi efecte sociale opuse: de pildă cultul sîngelui şi al morţii *din literatura fascistă şi cu* erotomania, *în mare vogă la scriitori avangardişti, mulţi dintre ei antifascişti, nu pot fi judecate după aceleaşi criterii morale şi politice.*

Din nefericire însă, demonstraţia concretă, exemplele incluse în comunicare sînt principial greşite şi, după cum se ştie, ele au fost urmate de măsuri prohibitive faţă de creaţia literară a unora dintre cei mai mari poeţi români din secolul al XX-lea. Exemplele alese sînt nepotrivite, deoarece în mod greşit comunicarea îşi ţinteşte critica în următoarea direcţie:

«Filozoful „spaţiului mioritic", Lucian Blaga, scrie de pildă într-un limbaj de felul acesta: „Opera de artă este un obiect cu aspect de cosmoid, fiindcă în ea se exprimă o garnitură întreagă de categorii speciale, o matrice cosmogenetică suficientă sieşi". Nu se lasă mai prejos nici poetul descompunerii T. Arghezi care scria despre „actul de conjugalitate cu nevoia, căruia trebuie dat derivativul înalt al jertfei de sine" [5]. Poetul Ion Barbu, ale cărui poezii şi acum constituie slăbiciunea secretă a unora dintre intelectuali şi care este de altfel un matematician valoros, a ajuns pur şi simplu la interjecţii: „Cir-li-lai-, cir-li-lai, / Precum stropi de apă rece / În copaie cînd te lai / Vir-o-con-go-eo-lig. / Oase-nchise afară-n frig / Lir-liu-gean, lir-liu-gean," etc. (citat după Ist. lit. române. a Acad. G. Călinescu) Cît dispreţ pentru popor, pentru limba sa, pentru comorile culturii sale i-a animat pe aceşti scriitori care au putut să pună fără jenă pe hîrtie toate aceste „conjugabilităţi", „cosmogeneze". şi „vir-o-con-go-eo-lig-uri" !» [6].

În loc ca verdictul ideologico-artistic să se reverse asupra comercianţilor de literatură, elemente fasciste şi corupte moral, stricători de limbă, care prin scrierile lor au otrăvit conştiinţele unor generaţii de tineri, acest text rostit sub cupola Academiei denigra mari poeţi români care, prin opera lor, s-au consacrat alături de Eminescu, în galeria numelor nepieritoare ale poeziei şi limbii artistice româneşti. Din nefericire, aceste erori şi injustiţii artistice şi morale n-au fost repudiate public nici în anii 1955—1956 cînd timpul o cerea. Răspunderea cade în întregime asupra acelora care au iniţiat, alimentat, aprobat şi proclamat asemenea sentinţe greşite şi cu urmări nedorite pentru cultura şi literatura română contemporană.

Pavel ŢUGUI

[Va urma]

---

[4] *Despre aceasta vezi, I. Oprişan,* Lucian Blaga, contribuţii biografice *(Scrisori către M. Sadoveanu, M. Beniuc etc.),* Revista de istorie şi teorie literară, *nr. 3, 1970, p. 449.*

[5] *Amănunte cu privire la «evoluţia» atacurilor publice contra lui Tudor Arghezi după anul 1948, în* Avatarurile spulberării unor erori... *(despre Tudor Arghezi),* Steaua, *Cluj-Napoca, anul XXXI, nr. 5 (396), mai 1980, p. 10—15.*

[6] *Vezi,* Academia R.P.R. Lucrările Sesiunii generale ştiinţifice din 21—25 martie 1951, *Editura Academiei R.P.R., 1951.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Elvira Sorohan, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, 294 p.

Opera şi chiar existenţa lui Ion Budai-Deleanu, pînă nu demult terenul unor incursiuni şi sondări (parţiale, de un caracter îndeajuns de special, în care primau cînd interesul comparatistic şi sursierist, cînd cel pentru ideologia scriitorului sau cel strict documentar, au devenit în timpul din urmă obiectul unor cercetări de tip totalizant, înţelegînd prin aceasta că autorii lor, în genere tineri critici şi istorici literari, nu se mai mulţumesc să lumineze cîte o porţiune din vastul cuprins, ci atacă ambiţios din mai multe puncte frontul de lucru.

Începutul l-a făcut Ioana Em. Petrescu în 1974 cu lucrarea *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic*, în care accentul mai cade într-un fel pe parţialitate. Într-adevăr, autoarea şi-a propus mai presus de toate fixarea operei scriitorului în genul proxim, acela al eroi-comicului, detaliat însă pe toată gama desfăşurării lui în timp şi spaţiu. Nu e neglijată totuşi preocuparea pentru filosofia explicită şi implicită a autorului studiat, ba chiar se abuzează puţin atunci cînd se extrag grave sensuri existenţiale din comic şi parodie.

A urmat în 1977 studiul monografic al lui Mircea Vaida, alt clujean, care beneficiază de ultimele descoperiri privind biografia şi aria preocupărilor celui comentat. Mircea Vaida citeşte *Ţiganiada* cu ochii unui bun cunoscător de «umanioare», gestul lui se înscrie nu mai puţin totuşi în descendenţa călinesciană, prin grija de a exploata la maximum avuţiile textului poetic, pitorescul şi umorul.

Cu ultima lucrare, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, apărută de curînd în cunoscuta serie de mici monografii a editurii «Minerva» sub semnătura Elvirei Sorohan (nume bine cunoscut în cercetarea literară mai nouă, recomandat de cărţi anterioare despre Cantemir şi Heliade-Rădulescu), ne găsim pe teritoriul unei metodologii care chestionează neobosit textul, acordînd acestui interogatoriu o importanţă hotărîtoare. Autoarea este foarte atentă la *tehnicile* narative, la aşezarea în pagină, în două cuvinte: la *sistemul şi strategiile* scriitorului. Ispita cea mare, căreia ea nu-i rezistă, este să ajungă pe o cale cît mai scurtă la concluzii de etapă, iar dacă se poate să-şi transforme comentariul, care nu e nici un moment descriere leneşă a operei, ci efort de chintesenţiere, într-o succesiune de sentinţe critice, de adevăruri bine strînse în chinga cuvîntului. Particularitatea aceasta, caracteristică criticii adiate de noi metode, în special de structuralism, am întîlnit-o şi în alte lucrări similare, bunăoară într-o *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu* scrisă de Nicolae Manolescu. Nu întîmplător cele mai bune capitole ale cărţii de acum sînt cele care prezintă «strategia narativă» a scriitorului, cum ar fi: *Sistemul reflectării parodice*, apoi *Structura epică. Muza. Procedee narative. Stil direct* (un capitol excelent), precum şi *Primii «cititori» ai Ţiganiadei*, acesta din urmă dedicat comentariilor din subsolul paginilor, altfel spus diverselor moduri de «receptare» a textului botezate de scriitor cu tot atîtea nume.

Plăcerea autoarei stă toată în a cugeta concentrat pe marginea unor astfel de *nexuri* textologice: «*Subsolul nu influenţează în nici un fel construcţia fabulativă, dar el e un apendice al ei. Ecoul vocilor este, de aceea, unilateral, din direcţia textului spre ei. Aşa se face că unii dintre comentatori, cei mai naivi, suferă, fie pentru că nu sînt auziţi şi deci nu pot influenţa acţiunea, fie pentru că nu sînt ei în scenă, în locul eroilor, pentru a acţiona altfel*» (p. 254).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Furată de strategiile narative, se întîmplă însă cîteodată că autoarea neglijează anumite aspecte legate de valorizarea estetică, poate pentru că va fi considerînd că interpretarea călinesciană, cea mai fosforescentă și novatoare în surprinderea individualității scriitorului, e greu de concurat pe terenul ei, sau și pentru că modalitatea succesiunii de citate comentate (tehnica lui G. Călinescu) va fi fiind socotită treabă de impresionist... Sigur este că o față esențială a *Țiganiadei*, limba scriitorului, apoi mijloacele comicului, ca și progresele înregistrate pe distanța de la versiunea întîi a operei la cea de a doua, apar în *Introducerea*... Elvirei Sorohan cînd nu de-a dreptul ignorate, în tot cazul expediate.

Se ivește și situația, mai puțin avantajoasă, cînd, interogînd opera, autoarea se grăbește să răspundă tot ea în locul acesteia, și nu în chipul cel mai nimerit. E greu de înțeles, de pildă, cum s-a ajuns la o scăpare ca aceasta ca personajul simbolic *Romândor* din finalul epopeii, cel prin care accentul se mută de pe comic pe eroic și chiar pe apoteotic, să fie socotit un «*Marte al țiganilor*» (p. 228). Excesiv și chiar eronat se insistă apoi asupra faptului că *Țiganiada* ar reprezenta, «*în fondul de idei*», «*autodiscreditarea ironică a ideologiei luminilor*», «*aflată în imposibilitate să treacă din starea de proiect la realitate*». De aici — deduce autoarea — un Budai-Deleanu blazat, decepționat de propria-i credulitate, «*înțelepțit de experiența eșecului*», la rîndu-i asistînd la «*eșecul eroilor mobilizați de utopie*». Și toate aceste sensuri sînt extrase din *Țiganiada*, confundată pe alocuri — se vede — cu operele decepționiștilor romantici! Ca și în cazul Ioanei Em. Petrescu, rămîi cu impresia că se mizează în astfel de cazuri prea mult pe elemente marginale ale epopeii lui Budai-Deleanu, dintr-o neîncredere constitutivă în forțele comicului de a configura o problematică a sa. De aici pînă la a vorbi de ironia... melancolică a exuberantului scriitor (p. 273) nu mai era decît un pas!

În ansamblu însă, și mai ales pe latura inter-relațiilor oferite de text, cartea Elvirei Sorohan e o realizare cît se poate de merituoasă, care confirmă eficacitatea unei metode — ce s-a dovedit productivă și în alte rînduri — asupra unei opere ca aceea a lui Ion Budai-Deleanu, cu deosebire bogată tocmai la acest capitol.

Cornel REGMAN

Estetica, Editura Academiei R.S.R., București, 1983, 584 p. *(Teoria literaturii ca estetică particulară)*

Un mare merit al Tratatului de Estetică apărut în 1984 la Editura Academiei (coordonatori: Marcel Breazu, Ion Ianoși, Grigore Smeu, Ion Toboșaru, secretar științific — Lucian Dragomirescu) constă și în faptul că este prima lucrare de acest fel — și nu numai din literatura noastră — care cuprinde, deopotrivă, întregul complex al problemelor de *estetică generală*, precum și *esteticile diferitelor arte*, problemele tradiționale și cele moderne ale esteticii, esteticul artistic și cel extraartistic. Totul însă din perspectiva esteticii ca disciplină filosofică.) Reamintim, în acest sens, că și cursul de estetică al lui Mihai Ralea a fost conceput de el în două mari părți: 1) *Estetica generală* și 2) *Estetica specială* care «*cuprinde aplicarea acestor legi generale la fiecare artă în parte*». Din partea a II-a el nu a elaborat însă decît *estetica muzicală* și cea a *artelor plastice*).

Materialul de reflecție teoretică este de o mare bogăție, se pătrunde frecvent, mai ales în esteticile artelor, în domeniul unor discipline particulare nefilosofice ale unor arte, dar scopul rămîne mereu acela de a construi estetica, cu toate ramificațiile ei, la nivelul conștiinței filosofice. Termenul de *estetică particulară* este folosit spre a deosebi aceste estetici de cea generală, dar ele sînt ramuri — cu note specifice, de diferențiere — ale esteticii generale, și au deci, ca și aceasta, un statut filosofic.

Dintre toate esteticile particulare, cea care a acumulat poate cel mai bogat material de reflecție, ale cărei probleme au fost mai amplu și îndelung dezbătute, este estetica literaturii. În esteticile tradiționale ea se limita de regulă la *poezie* ca model de artă literară iar *poetica* era considerată un fel de *canon estetic* pentru uzul mai multor arte.

La Hegel, poezia, ca artă a cuvîntului (prin care el înțelege întreaga literatură — incluzînd aici *poezia epică*, *poezia lirică* și *poezia dramatică*) se situează la un înalt nivel de spiritualitate, ea unește în sine artele plastice și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

muzica *«pe un plan superior, în domeniul interiorității spirituale înseși... și este capabilă să exprime mai complet decît oricare altă artă totalitatea unui eveniment, o succesiune și o variație de mișcări ale sufletului...»*. Poezia nu poate să atingă nivelul de precizie al intuiției sensibile, îi lipsește realitatea sensibilă și forma determinată exterioară dar tocmai de aici decurge capacitatea ei *«de a înfățișa un obiect oarecare în toată profunzimea lui interioară»*, un cîmp mai nelimitat — decît celelalte arte.

Emancipată de materialul sensibil, poezia *«devine arta* universală care *poate elabora și exprima în orice forma, orice conținut»*; materialul ei cel mai propriu este însăși *imaginația, «această bază generală a tuturor formelor particulare ale artei și a diferitelor arte»*.

Schopenhauer înțelege de asemenea poezia în chip generic și o situează la un nivel superior în ierarhia valorilor; *«ea este arta de a pune în mișcare imaginația noastră cu ajutorul cuvintelor»*. Poezia poartă întotdeauna pecetea individualității artistului iar materia ei sînt *ideile*; ca una din modalitățile de a înțelege *esența lucrurilor*, ea are un sens adînc filosofic și de aceea *«operele poetice exercită o înrîurire mai puternică, mai adîncă și mai întinsă decît picturile și statuile»*. Diferențierile dintre poeți sînt date de gradele de adîncime și claritate în conceperea esenței intime a lucrurilor. Este limpede înrudirea spirituală dintre filosofie și poezie. Poezia poartă mai mult amprenta *tinereții*, iar filosofia a *vîrstei mature*.

Nici vorbă, în esteticile idealiste ale poeziei, de structura operei poetice, de dimensiunea sa semiotică și comunicațională, de statutul și funcția receptorului.

Toate acestea sînt cîștiguri ale esteticii moderne (generală sau de ramură) iar capitolul despre *Teoria literaturii* beneficiază de experiența, erudiția și spiritul critic al unui teoretician de talia lui Silvian Iosifescu, autorul a numeroase lucrări de *teoria literaturii* și *teoria istoriei literare*.

Respingînd termenul polisemic de *poetică*, el înțelege această modalitate de estetică particulară în relații fundamentale cu *estetica generală*, cu *lingvistica*, *psihologia*, *sociologia* și *axiologia* care, toate, o influențează, dar mai ales în relații specifice, specializate, alcătuind o triadă cu *istoria* și *critica literară*. La cei mai de seamă critici literari găsim această relație intimă, după cum teoreticienii literaturii nu s-au putut lipsi de aportul celor două discipline particulare. Silvian Iosifescu nu face nicăieri precizarea că teoria literaturii (ca estetică particulară) ar fi o disciplină filosofică și poate că e greu de susținut că în ipostazele ei moderne este în întregime o astfel de disciplină, dar din modul în care îi schițează evoluția — culminînd la noi cu Tudor Vianu, deși puteau fi citate și alte nume prestigioase — rezultă că putem vorbi în orice caz de un nivel (strat) filosofic al teoriei literaturii.

Această convingere ne este întărită de concepția sa asupra metodologiei disciplinei în cauză; apreciază cum se cuvine aporturile semiotice, psihanalitice etc., dar respinge fanatismul și exclusivismul metodologic, contrapunîndu-le perspectiva axiologică.

Un alt argument îl constituie calchierea esteticii literaturii pe argumentele cardinale (structurile) esteticii generale. *Scriitorul*, cu structurile sale psihice, cu mentalitățile și ideologia sa, reprezintă momentul inițial al creației, al instituirii operei, moment servit de o *critică biografică* de adîncime, dar ratat și superficializat de biografismul steril, anecdotic. *Opera literară*, care se pretează în cea mai mare măsură la o analiză științifică, obiectivă, este examinată ca o *construcție*, avînd *«trei principale dimensiuni»*, după care un text este caracterizat prin *organizarea succesiunii*, după *faptele coexistente* și după *unghiul comunicării*. Primul moment include tensiunea relației dintre *timpul imaginar* și *timpul percepției*, care crează un *ritm* al narațiunii, al desfășurării, autorul scriind că *«multiplicarea, alternarea și flexibilitatea punctelor de vedere devine una din puținele trăsături caracteristice pentru literatura modernă»*.

Alte componente ale operei sînt *stilul* (pe temeiul căruia s-au născut și unele discipline particulare ca *stilistica*, *stilistica lingvistică*), genul și diferențele de gen și, mai ales, *lectura* — componenta cea mai dezbătută a comunicării literare. Contactul cu textul, decodarea și interpretarea sa este momentul de asimilare, valorizator, propriu experienței estetice a receptorului (cititorului). Lectura este departe de a fi un proces simplu, ea este influențată pozitiv sau perturbator de numeroși factori, se poate distinge aici o întreagă tipologie de cititori, după cele mai diverse criterii care țin de text, de citi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tor sau de alți factori exteriori acestui raport. Există însă o condiție fundamentală a unei lecturi ca act estetic cultural — *nucleul axiologic. «Latura axiologică a lecturii, aprecierea* — scrie Silvian Iosifescu — *poate fi intuitivă sau explicitată demonstrativ. Distincția dintre gust și judecățile estetice este necesară, dar cele două atitudini apreciative se combină în proporții foarte variate».*

Al. TĂNASE

Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta (I)*, Editura Cartea Românească, București, 1984, 439 p.

În *Critique et Vérité* Roland Barthes se întreabă dacă anamorfoza la care criticul își supune obiectul este totdeauna dirijată, dacă ea urmărește mereu același sens. *«Să fie oare acest sens acela al subiectivității?»* Răspunsul devine afirmativ cu următorul amendament: subiectivitatea care se află în fața operei literare în aceleași condiții de rostire ca ale scriitorului în fața lumii *«trebuie să fie sistematizată, adică cultivată (venind dinspre cultură), supusă unor constrîngeri, rezultînd ele însele din simbolurile operei».*

Ordonare, mobilitate cultivată, supunere la discursul simbolic al operei, raport creator față de limbaj. Întîlnim aceste premise ale inteligenței critice în eseul Doinei Uricariu în care Anamorfoza este postulată ca model de lectură. Demonstrînd că deformarea anamorfotică instituie justețea reprezentării critice, această carte pare a ieși dintr-un pariu. Pariu cîștigat, întrucît subiectivitatea care instigă lectura anamorfotică *«deține și legile geometriei, hrănind o anume rigoare carteziană și voluptatea de a așeza într-o nouă perspectivă intuițiile unei lecturi ce se dorește cu atît mai inocentă cu cît e mai conștientă de distanța care o separă de inocență».*

Apropiere prin îndepărtare, aderență inocentă printr-un detur atotștiutor, Doina Uricariu ne convinge de necesitatea acestei alunecări înspre anamorfoză corectînd perceptia operei lui Emil Botta, îndeobște supusă canonului unor lecturi monovalente. Cu un subtext polemic lipsit de stridențe autoarea eseului propune o lectură antidogmatică sau, mai curînd, o *antidogmatică a lecturii*, motivată de acel *«pariu al existenței, pariu al vîrstei și al deschiderii»* pe care Emil Botta îl joacă în contul propriilor alegorii într-o luptă corp la corp cu *«demonul monovalenței».* Tonusul dialectic al eseului este atît de ridicat încît relativizarea perspectivelor contaminează pînă și țesuturile stilului critic. Doina Uricariu practică pe propriul text *dubla proiecție a anamorfozei*: nerefuzînd paradoxurile provizorii, ea iscodește capcanele sentențioase acceptînd, ba chiar iscînd, jocul contrariilor. Întreprinderea sa nu are rectitudinea aseptică a unui discurs al metodei și, ca orice eseu scris cu fervoare, umilește orice pretenție de înrolare metodologică (eclectism y compris). Desenul lăsat în pagină de acest tip de lectură este acela al unui *«labirint critic bucuros să descopere și ceea ce pare să-i contrazică ipoteza».*

Străbătînd acest spațiu zigzagat, Doina Uricariu descoperă în dedalul lecturii că firul Ariadnei deapănă *«o funcție demonică»*: nesfîrșitul citirii, infinitatea acelor *écorché*-uri smulse de pe trupul cărții. Desigur, *«fervoarea (...) visează încă o lectură totală»* și, oricît de prevenită ar fi în fața acestei ispite Doina Uricariu caută *«drumul spre o versiune a integrității».* Două largi zone mi se par de pe acum cîștigate pe acest drum: recuperarea totalității operei printr-o minuțioasă explorare de istorie literară și contextualizarea operei (subtil demers interpretativ), așezarea sa pe placa turnantă a culturii universale.

În opera lui Emil Botta, Doina Uricariu strînge ca într-un focar fascicole de afinități care străbat literatura, artele plastice, estetica și filosofia deplasînd către scriitor un front torențial de vecinătăți și disocieri. Dacă despre oportunitatea cîtorva raportări se poate discuta, se cere în schimb apreciată lipsa ostentației erudite în plasarea portretului Botta la răspîntia galeriilor Muzeului Imaginar.

Nu se conturează aici un *Verlerbild* un «tablou cu secret» ca acelea ieșite din atelierele maeștrilor germani ai anamorfozei. Pentru a se impune privirii spirituale, profilul lui Emil Botta nu are nevoie ca, printr-o vizionare oblică, contururile ascunse să transpară în timp ce figurile aparente se estompează. Sub atracția oricărui punct de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fugă — Montaigne sau Nietzsche, Watteau sau Ensor, Rabelais sau Joyce — imaginea lui Botta rămîne imediat perceptibilă, în orice racursi ea ni se înfățișează frontal. E o altă reușită a acestei cărți care cîștigă mai multe pariuri decît lansează în mod explicit.

Pe celălalt versant al eseului, Doina Uricariu compune portretul integral al lui Emil Botta *tel qu'en lui-même*. Valorizînd eseistica, publicistica și fragmentele de roman publicate de Emil Botta înainte de *Întunecatul April* (1937), autoarea revelă adevărata diacronie a creației sale. Forînd solul începuturilor (1929—1936) și asistînd la geneza unei personalități, criticul nu își disimulează satisfacția de a fi exhumat un text liminar : *Elogiul ipocriziei* apărut în *Facla*, 25 decembrie 1931.

Doina Uricariu discerne în acest textmatrice o *«dialectică a înșelăciunii»* pe care o citește prin pararadigma kierkegaardiană a *pseudonimiei*. Performanță notabilă : întreaga paradigmă ! Criticul nu se oprește doar la Johannes de Silentius (detectat în prefața-alegorie la *Balamuc Palace Hotel)* alias Johannes de Silentio, cel mai cunoscut alter-ego kierkegaardian care, în cazul de față, girează filiația și autentifică demersul hermeneutic. Doina Uricariu probează pe textul lui Emil Botta toată ipostazia nominală sub care filosoful danez și-a deghizat identitatea pînă la a angaja cu aceasta, prin *tactica comunicării indirecte* și a «reduplicării», un raport estetic demn de un *«poet al pseudonimelor»*, cum l-a numit Karl Jaspers. Interesant în lectura Doinei Uricariu este faptul că ea nu licitează apropierea Botta—Kierkegaard doar la nivelul ontic al ființei-în-lume : alternativa (subtil rezolvată prin anamorfoza *Corabiei rataților)*, angoasa, disperarea, transfigurarea. Dincolo de filosofia existenței (în această privință Botta este kierkegaardian doar pînă la un anumit punct), criticul cere gîndirii danez să își mărturisească *raportul poetic* pe care îl întreține cu alaiul măștilor. Ca și Gabriel Liiceanu, Doina Uricariu sondează poetica disimulării și vocația către incognito fără a istovi avatarurile pseudonimice sub prezumția comodă a unor proiecții subiective, parafraze mai mult sau mai puțin deturnate ale eului scindat.

Principala achiziție a traversării scriiturii kierkegaardiene este conceptul de *polinimie* (polyonimie, spune Sören) cu care Doina Uricariu deschide o poartă — sau chiar poarta pînă acum zidită — a operei lui Emil Botta. Raportată la vocea auctorială, polinimia este singurul veșmînt discursiv care nu se deșiră în elongațiile eului sedus de propria elasticitate. Prin rețeaua polinimiei, autoarea răsfiră textura discursului, îi descoase figurile vorbitoare, palpînd toate nodurile discursului, toate unghiurile de refracție care îl desfac dialogic, articulînd astfel un *spațiu al con-vorbirii*, un «simpozion locvace». Despre mecanismele de meditație colocvială care lucrează în acest spațiu, Doina Uricariu scrie pagini susținute de intuiția *aprocrifului* : legitimarea scrierii prin artificiul Vocii autoritare, singura calificată în oficiul destăinuirii.

Oblicitatea rostirii, hibridarea partiturii în acest Vorbitor al poeziei lui Emil Botta, populat de vestitori, inspiratori, comentatori, contradictori și alți colportori ai mesajului, o îndeamnă pe Doina Uricariu să acorde un alt credit *«poeziei rolurilor»* și să cerceteze mai sever debitul unei formule cheltuite pînă la inflație de exegeza emilbottiană : *teatralitatea*, o mască ce nu demască. Un epitext (un epitaf ?) încremenit.

Alături de Ștefan Aug. Doinaș, Dana Dumitriu și Ion Pop, Doina Uricariu a participat la emanciparea lecturii de prejudecata teatralismului butaforizat. Abordîndu-l astăzi pe Emil Botta dinspre existențialism și escortîndu-l către onto-poetica sărbătoririi, ea sparge colivia ecuației poet-actor unde de mult nu se mai zbate decît un *trompe-l'oeil* pietrificat.

În *Apocrife* decanonizarea imaginii lui Emil Botta este însă percutantă la un nivel de adîncime întrucît autoarea face mai mult decît a dezavua embargoul histrionismului. Pentru Doina Uricariu metamorfoza simbolică a eului prins în rol, permutațiile ametitoare ale naturii și ale artificiului, în fine jocul de transproprieri al identității și al alterității constituie tot atîtea puncte de fugă și de regăsire într-un posibil *intertext al măștilor ca adevăr al autoportretului*. Se ajunge astfel la concluzia că pe scena textului partitura cea mai susținută este cea a Medierii. Explorînd riturile mediante care urzesc trama discursului, ultimele o sută de pagini ale eseului converg spre definirea unui model interpretativ al Ambivalențelor care proliferează în poezia lui Botta prin permanenta imbricare a contrariilor.

Capitolul de grație al cărții, *Scriitura în os de pasăre* (care ar putea oricînd constitui nucleul germinativ al unui eseu fundamental despre poezia ca poe-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zie), conchide: *«Izbăvirea de himere se produce prin alunecarea către himeră a stilului»*. Pornind de aici autoarea precipită și apoi liniștește în vase comunicante disputa cordială a contrarilor. Un capitol substanțial, *Paradigma sărbătorii*, este consacrat acestei dialectici. Mai mult decît un protocol hermeneutic, sărbătoarea este o figură generativă în retorica textului critic. Intrînd în jocul cărții (anagramarea literei *T* în litera *S*) putem revela o altă valență a acestei anamorfoze literale în *trecerea serpentina a Textului în Sărbătoare*. Lucrează la această strămutare o anume *euforie a scriitorului*, o dărnicie a metaforei critice stîrnind la tot pasul o mișcare senzuală a Ideii, un anume dar al densității-fără-povară în care se lasă deslușită adevărata prodigalitate a talentului. «Prisosul» acestui eseu, liber și riguros, de peste 400 de pagini este unul autentic, operînd în facerile și desfacerile textului și ale metatextului. Dacă ar fi să vorbim despre semnificația cărții ar trebui să invocăm mai curînd acea *«signifiance»* barthiană, înțeleasă și adeverită aici ca *«sens en ce qu'il se produit sensuellement»* (cf. *Le Plaisir du texte*, p. 97).

Aprocrife despre Emil Botta celebrează astfel bucuria de a trăi sub orizontul mișcător al Cărții, confirmînd ceea ce Roland Barthes intuise ca pe o beatitudine eventuală a scriiturii: *«le brio du texte (sans quoi, en somme, il n'y a pas de texte), ce serait sa volonté de jouissance»* (*idem*, p. 25).

Dan Ion NASTA

Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești (B.A.R. 1601—3100)*, vol. II, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, 504 p.

Alcătuirea unui *Catalog* al manuscriselor românești de la Biblioteca Academiei — tezaur de valoare inestimabilă al culturii naționale, căreia, cel puțin pentru perioada ei cea mai veche, îi dovedește existența, răspîndirea și valoarea — i-a preocupat încă de la începutul secolului pe specialiști, dar, din păcate, cantitatea imensă de material — cîteva zeci de mii de titluri cuprinse în peste 6000 de manuscrise, în marea lor majoritate miscelanee — a împiedicat ducerea la bun sfîrșit a acestei întreprinderi atît de importante, catalogul *analitic* al «manuscriptelor» românești, inițiat de Ioan Bianu în maniera ambițioasă a *Bibliografiei românești vechi*, rămînînd neterminat, în ciuda eforturilor depuse de mai multe generații de eminenți cercetători. Este meritul incontestabil al lui Gabriel Ștrempel — reputat paleograf, bibliograf și editor de texte vechi românești — de a fi *regîndit* criteriile de întocmire a unui asemenea catalog, subsumîndu-le unui scop realist: aceluia de a relua și, mai ales, de a săvîrși lucrarea într-un timp rezonabil, din cîte îmi dau seama de circa 10 ani, fără a-i știrbi nimic din caracterul riguros științific. Metoda de lucru s-a dovedit a fi deosebit de eficace: prin renunțarea la transcrierea prefețelor și postfețelor, extrem de numeroase și de întinse, a însemnărilor fără relevanță, precum și la indicarea capitolelor diverselor scrieri, s-a ajuns la formula, dacă nu ideală, în orice caz perfect acceptabilă, a realizării unui repertoriu în primul rînd *operativ*, în care descrierea manuscriselor cuprinde toate elementele esențiale necesare individualizării lor: mai întîi, date privind cota, vechimea, numărul de file, dimensiunile; apoi, titlurile operelor — cînd ele există, ori cele formulate de editor — cînd ele lipsesc sau se referă la texte fragmentare; de asemenea, însemnările copiștilor, dacă prezintă interes cultural; în sfîrșit, aprecieri privitoare la particularitățile de scriere, ilustrare, ornamentare, la legătura și la proveniența manuscrisului. În felul acesta, fără nici un fel de derogări de la schema metodologică amintită, după apariția, în 1978, a primului volum al *Catalogului*, consacrat descrierii manuscriselor de la cotele 1—1600, în 1983 a apărut și volumul al doilea, conținînd prezentarea manuscriselor de la cotele 1601—3100, atingîndu-se astfel performanța ca aproape jumătate din fondul academic de manuscrise să-și *«dezvăluie secretele»*, adeseori senzaționale. Căci este vorba, în acest al doilea tom al lucrării, printre atîtea altele, de *Psaltirea Hurmuzachi*, de *Istorie a preaputernicilor împărați otomani*, de *Țiganiada*, de opere ale lui Alecsandri, Creangă, Caragiale, Rebreanu, Sadoveanu și, mai presus de toate, de grupul de manuscrise eminesciene (cotele 2254—2292, 2306—2308) depus la Academie de Titu Maiorescu în 1902...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Parcurs cu atenție, coală cu coală, titlu cu titlu în cazul miscelaneelor, *Catalogul* se transformă pe nesimțite, prin acumularea inexorabilă de fapte de cultură, într-o pledoarie *sui generis*, alcătuită exclusiv din argumente peremptorii, pentru publicarea, cît mai curînd posibil și într-un număr cît mai mare, a prețioaselor manuscrise care, iată, se mai găsesc din belșug netipărite în rafturile arhivelor. Consecință a unor carențe editoriale, dar și de cercetare (pur bibliografică sau istorico-literară), se acceptă încă greu recunoașterea faptului că literatura română veche și modernă, cea de pînă pe la 1860—1870, este mult mai bogată, mai variată și — aș risca să afirm — mai interesantă, mai valoroasă decît se consideră îndeobște și chiar decît apare ea în panoramele literare uzuale. Să mă explic, succint, prin intermediul a trei exemple semnificative. Primul : în ceea ce privește literatura veche, la o sumară evaluare cantitativă, necesară și ea periodic, se observă că aproape jumătate din textele păstrate nu au fost editate nici pînă acum, nici măcar în ediții de simplă transcriere, că, așadar, există un important fond de scrieri literare, cu multe contribuții originale, necuprinse în acel deocamdată atît de dispersat *corpus* național de documente și manuscrise literare pe care, totuși, va trebui să-l constituim cu rigoare și să-l întregim necontenit. Și, dacă nu avem textele în față, descifrate, transcrise, publicate, adnotate — cum să le interpretăm, cum să le localizăm și să le stabilim paternitatea, cum să le aflăm, eventual, izvorul, cum să le integrăm unei direcții culturale ? Cum să probăm, prin urmare, că literatura veche nu e nici săracă, nici unilaterală, nici preponderent imitativă, așa cum o mai cred, aparent jenați, cei ce n-au zăbovit în depozitele de manuscrise ? Un alt exemplu. Poeții cît de cît însemnați ai «epocii Conachi» sînt vreo zece și opera lor e în general cunoscută, editată, dar *poezia* scrisă atunci — și încă neatribuită cuiva — este mult mai bogată, fiind cuprinsă în zeci și zeci de manuscrise cu versuri de tot felul : erotice, filosofice, teologice, satirice, moralizatoare etc. Pentru a avea o imagine *fidelă* a poeziei din acea vreme se cuvine ca toată această inflație lirică să fie atent cercetată, ordonată pe categorii, așa cum s-a procedat cu poezia populară, apoi, cu discernămînt, publicată — și numai atunci vom putea încerca să stabilim, în mod științific, ce anume îi aparține cu certitudine unui poet sau altuia, care sînt trăsăturile *cu adevărat* definitorii ale acelui fenomen poetic. Nici traducerile inedite din aceeași perioadă nu trebuie să fie trecute, condescendent, cu vederea, căci există tălmăciri, rămase în manuscris, cu virtuți literare superioare celor tipărite, iar publicarea lor ar spori considerabil cunoștințele noastre, ale modernilor, atît de sensibili la subtilitățile echivalențelor, despre posibilitățile *concrete* de exprimare ale limbii române de acum aproape 200 de ani. Al treilea exemplu. După aprecieri obiective, numai o treime din piesele de teatru reprezentate în decenile 3—6 ale secolului trecut au fost tipărite de autorii lor sau de editori ulteriori. Cam tot o treime s-a pierdut. Cealaltă treime însă există, păstrată în alte zeci și zeci de manuscrise cu piese originale, prelucrări, adaptări, localizări, toate acestea constituind în egală măsură, fie că ne place sau nu, repertoriul *real* al teatrului național. Își poate închipui cineva alcătuirea unei istorii *definitive* a literaturii dramatice, fără ca măcar unele din aceste texte, cele mai realizate artistic, ori cele cu statut de pionierat cultural, să fi fost în prealabil publicate și supuse, astfel, unei analize aprofundate ? Cum se pot clarifica, în deplină cunoștință de cauză, începuturile teatrului românesc, cînd sînt cel puțin vreo 10 piesele *originale*, de pînă la 1840, care nu au fost încă editate și la care, în consecință, comentariile se fac, *nota bene*, exclusiv prin «apud», de la o lucrare la alta, în patru sinteze succesive ?

La un examen critic specializat, întreprins cu stăruință pe texte adeseori greu de descifrat, se observă că o mare parte a scrierilor originale *inedite* se remarcă prin *calități artistice, complexitate tematică* și *diversitate stilistică* de-a dreptul uimitoare față de circumstanțele istorice, de atîtea ori vitrege, în care au fost create. Ele ascund, așa nedefinitivate cum se înfățișează, *încă* o literatură, cu titluri reprezentînd toate genurile și speciile. Pentru a se impune acest adevăr istoriografiei literare, cu consecința unei schimbări de perspectivă, e nevoie însă de o publicare *masivă, sistematică*, a literaturii manuscrise, mai vechi sau mai noi, în condiții de investigare și de editare prioritare.

Un necesar și important pas înainte în această direcție — într-un anumit fel,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

expunerea de motive, și, totodată, tabla de materii a problemei — îl constituie *Catalogul manuscriselor românești de la Biblioteca Academiei* alcătuit de Gabriel Ștrempel. Cine îi înțelege rostul va trebui nu numai să-l consulte, ci să-l folosească efectiv, ca îndreptar pentru mari inițiative culturale.

Andrei NESTORESCU

L'ARC, Panait Istrati, *86/87, Editions Le Jas, 1983.*

În efortul recent de recuperare a operei lui Panait Istrati se înscrie și numărul special al revistei franceze *L'Arc*, dedicat în întregime tumultuoasei personalități și scriitorului român. Diversitatea punctelor de vedere, caracterul incitant al majorității studiilor, pertinența și seriozitatea științifică a autorilor (cercetători, cadre universitare) probează, toate la un loc, interesul crescînd al lumii literare de pretutindeni pentru înțelegerea adecvată și integrală a operei lui Panait Istrati.

Roger Dadoun este cel care deschide volumul *(Vive flamme Panait Istrati)* anunțînd modul de structurare a contribuțiilor: viața și creația lui Istrati sînt înțelese ca fiind de nedespărțit, totul este privit fără resentimente ori prejudecăți. Acest act critic și moral devine cu atît mai important cu cît se observă că frămîntările scriitorului sînt neliniștitor de actuale omului sfîrșitului de secol. Roger Dadoun arată exact evoluția înțelegerii lui Istrati de la *«figura tradițională, familială, liniștitoare, a unui povestitor încîntător, exotic, oriental»* la cea a unui aventurier politic, care s-ar fi jucat cu iluzii. Prima opinie, care-l crede doar un *«baladin oriental»*, i-a adus succesul de masă și recunoașterea de povestitor al pitorescului. Cealaltă judecată a contemporanilor l-a condamnat cu cruzime și i-a măcinat resursele fizice și morale. Pare că vremea de azi a juns la concluzia că nu acesta este adevăratul Panait Istrati. Criticul francez încearcă să construiască o nouă interpretare, punînd în centrul atitudinilor istratiene *revolta*; ea este sistematică (și nu inconsecventă, conform altor opinii), este un mod de existență pe toate registrele. Scrisul lui Istrati nu este decît o astfel de încercare de a descrie o tărie globală — etică, estetică și politică. Scriitorul român devine exemplar pentru felul în care artistul are pînă la capăt curajul implicării în drama timpului.

Gerard Ponthieu și Elisabeth Geblesco contribuie cu două studii documentate despre literatura lui Istrati. Cea din urmă, interesată să caute la scriitorul român figurile paternale, reușește un studiu psihanalitic incitant. Întrebarea pe care și-o pune autoarea (în ce limbă scrie Istrati?) pare a fi semnificativă, căci nici un alt autor străin n-a introdus în limba franceză mai multe cuvinte străine, expresii, proverbe, calcuri.

Volumul conține numeroase materiale inedite: corespondența completă dintre scriitorul român și Kazantzakis; dintre Istrati și Ernst Bendz; o povestire intitulată *Au cours d'un raccord* (publicată în același timp în românește la Editura Minerva).

O serie întreagă de studii încearcă să lămurească poziția lui Istrati față de societatea timpului său, să îndrepte deformările și să elimine prejudecățile răuvoitoare. Contribuțiile provin atît de la persoane care l-au cunoscut (Alexandru Talex, Henry Poulaille, Eleni Samios-Kazantzaki), cît și de la cercetători buni cunoscători ai epocii. Jean-Marie Goulemot scrie despre *«strategia minciunii»*, care l-a condamnat pe scriitor la o nedreaptă uitare; Monique Jutrin-Klener (autoarea unei apreciate monografii despre Panait Istrati) se ocupă de relația dintre Istrati și Bendz; Christian Golfetto începe prin a declara că viața și opera lui Panait Istrati sînt indisociabile, eseul său fiind o demonstrație în acest sens.

Sumarul este rotunjit și de încercări de a-l valoriza pe autorul *Chirei Chiralina* dintr-o perspectivă comparatistă. Al. Oprea se ocupă de înrudirea spirituală dintre J. J. Rousseau și scriitorul român, iar Heinrich Stichler cercetează două destine paralele în epocă: Istrati și Walter Benjamin.

Parcurgerea acestui număr al revistei *L'Arc* convinge pe oricine de creșterea sensibilă a interesului față de fascinanta personalitate a artistului născut la Dunăre.

Dinu PIETRARU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BREVIAR

(aprilie — iunie 1984)

Analiza conținutului politico-ideologic și științific al «Revistei de Istorie și Teorie Literară», în noua ei serie, a constituit obiectul ședinței reunite a Consiliului Științific al Institutului «G. Călinescu», a Biroului Secției de Istorie și Teorie a Artei și Literaturii din cadrul Academiei de Științe Sociale și Politice și a colectivului redacțional al revistei, care a avut loc la Institut în ziua de 17 mai. ● În cuvîntul său, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, directorul revistei, evidențiind scopurile urmărite de noul colectiv redacțional, a subliniat sporul substanțial de receptivitate față de cele mai eficiente metode de investigație a fenomenului literar pe plan național și universal, precum și deschiderea către actualitatea literară imediată, toate acestea fiind reflectate de noua compartimentare a sumarelor. S-a subliniat, totodată, polarizarea în jurul revistei a cercetătorilor de valoare din toate centrele culturale ale țării. Pe de altă parte, dezideratele exprimate în numeroase rînduri în documentele programatice de partid, privind valorificarea, prin preluare critică, a patrimoniului cultural național, realizarea unei juste proporții între problemele de strictă specialitate și cele specifice climatului contemporan de valori, în sfîrșit, cerința de rentabilizare financiară a actului de cultură, constituie elementele la care noua orientare a *Revistei de Istorie și Teorie Literară* s-a constatat că răspunde din ce în ce mai eficient. ● În afara colectivului redacțional, au participat la discuții : Dan Grigorescu (*«Este evidentă preocuparea revistei de a realiza o formă de educare în spiritul principiilor socialismului, astfel incît cititorii să poată desprinde semnificația civică, morală, patriotică a unor exemple de scriitori și de opere aparținînd deopotrivă tradiției și contemporaneității românești»*), Al. Hanță (*«Revista se impune prin profunzimea și varietatea cercetărilor, prin suplețea și acuitatea punctelor de vedere. Ea și-a cîștigat o personalitate distinctă, fiind în cîmpul activității ideologice un instrument indispensabil»*), Paul Cornea (*«Schimbarea în bine a revistei e evidentă și de mare amplitudine : tematica s-a lărgit și s-a diversificat considerabil, sumarul combină abil valorificarea moștenirii cu intervenții la ordinea zilei de mare rezonanță, rubricile noi dau nerv publicației, situînd-o, în pofida apariției trimestriale, în cea mai fierbinte actualitate, potrivit indicațiilor de partid»*), Răzvan Theodorescu (*«Revista e cunoscută de foarte mulți cititori și apreciată în rîndul specialiștilor și al oamenilor cu responsabilitate în planul politico-ideologic al vieții noastre științifice»*), C. Vlăduț (*«Avînd în vedere profilul revistei, publicarea unor materiale valoroase de istorie și teorie literară constituie adevărata ei activitate politico-ideologică»*), Rodica Florea (*«Studiile și articolele publicate dovedesc că munca științifică este prin excelență ideologică»*), George Muntean (*«Se impune sporirea numărului de pagini al fiecărei apariții»*), Al. Săndulescu (*«Revista trebuie să reflecte și mai pe larg numeroasele dezbateri ideologice care au loc în Institut»*), Stancu Ilin (*«În noua ei serie publicația noastră s-a revitalizat, ceea ce constituie o realizare deosebit de importantă»*), Cornelia Ștefănescu (*«Se întreprinde un amplu dialog cu străinătatea, în ambele sensuri. Totodată, este sprijinită integrarea cercetării cu învățămîntul»*), I. C. Chițimia (*«Toate materialele publicate au un caracter riguros științific»*), Marin Bucur (*«Datoria politică a revistei este să afirme școala noastră actuală de istoriografie literară ca parte integrantă a istoriografiei naționale»*) ● Pe baza analizei întreprinse se poate considera că *Revista de Istorie și Teorie Literară*, în noua ei serie, răspunde cu promptitudine, cu luciditate și în spiritul documentelor de partid, sarcinilor politico-ideologice și științifice ce-i revin în contextul culturii noastre socialiste ● În cadrul dezbaterilor periodice consacrate eminescologiei moderne, conduse de I. C. Chițimia la Casa Corpului Didactic din București, Roxana Sorescu a susținut, la 10 mai, comunicarea cu titlul *O perspectivă contemporană în studiile de eminescologie* ● În zilele de 25 și 26 mai a avut loc, la Galați, în organizarea Comitetului Județean de Cultură și Educație Socialistă, a Bibliotecii județene «V. A. Urechia» și a Muzeului județean de istorie, sesiunea științifică națională *Valori bibliofile din patrimoniul cultural național. Cercetare și valorificare*. De la Institutul nostru au prezentat comunicări, în cadrul diverselor secțiuni ale sesiunii : I. C. Chițimia, Petre Costinescu, Mihai Moraru, Andrei Nestorescu, Stela Toma și Cătălina Velculescu ● La 30 mai, cu prilejul Zilelor Școlii Constănțene, Stancu Ilin a citit comunicarea *Poezia obiceiurilor tradiționale* ● În ziua de 29 iunie a avut loc dezbaterea ideologică trimestrială cu tema : *40 de ani de istorie, critică și teorie literară*. După un cuvînt de deschidere rostit de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, au susținut comunicări : Al. Săndulescu, Angela Ion, Eugen Simion, Nicolae Rață, George Muntean, Mircea Anghelescu, Nicolae Mecu ● Ședințele Cercului integrat de sociologie a literaturii : în luna mai s-a discutat volumul *Diacronismul culturii*, de Dan Cruceru, iar în luna iunie a fost prezentată lucrarea statistică *Evoluția genurilor și speciilor în literatura română*, de Elena Siupiur ; au luat parte la dezbateri Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Paul Cornea, Mihai Moraru, Roxana Sorescu, Cătălina Velculescu, Andrei Pippidi, Andrei Nestorescu, Catrinel Pleșu ● În zilele de 8—10 mai a avut loc simpozionul *Cultura română și Europa* organizat în R. F. Germania de Südosteuropa Gesellschaft din München. Au participat, din Institutul nostru, Corina Popescu (*Caracterul european al dramaturgiei române din perioada interbelică*), Mihai Moraru (*«Turcograecia» lui M. Crusius și circulația ei în literatura română veche*) și Gh. Ceaușescu (*Conceptul de Europa în cultura română*) ● În perioada 11 aprilie — 11 iulie, Monica Spiridon a efectuat o deplasare de studii în S.U.A. în cadrul schimburilor culturale româno-americane ● În ziua de 22 mai a vizitat Institutul «G. Călinescu» scriitorul și filosoful de origine română George Uscătescu, profesor de filosofie a culturii la Universitatea din Madrid, care a vorbit despre unele probleme actuale ale cercetării literare ● Ne-au mai vizitat : Dr. G. Silvestro, atașatul cultural al Ambasadei Italiei, directorul Institutului de Cultură Italiană din București, dr. Hückmann, atașatul cultural al Ambasadei R.F. Germania, dr. Sdun și dr. Serwo, director și, respectiv, director adjunct ai Casei de Cultură a R. F. Germania din București, cu care s-a discutat posibilitatea unor eventuale colaborări ; Constanze Treuber și Lothar Willmann, de la publicația *Freie Welt* din R. D. Germană, care s-au interesat de cele două scrisori ale lui FF. Schiller publicate în nr. 4/1983 al revistei noastre ● Aflată în vizită de documentare științifică în țara noastră, dr. Libuša Vajdova, de la Institutul de Literatură din Bratislava, s-a întîlnit, la 9 mai, cu conducerea Institutului «G. Călinescu» și cu colectivul redacțional.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT *

5. *Logica*

Pe cît e de originală și completă contribuția Samkhyei în problematica filosofiei naturale, pe atît de sumară și lipsită de originalitate e logica sa și teoria cunoștinței. Samkhyastii, deși recunoșteau necesitatea unui canon al validității și invalidității cunoașterii, socoteau inutile sau în orice caz de o secundară importanță, speculațiile asupra silogismului (elaborate de sistemul Nyâya), sau asupra «evidenței de sine» a percepției (Mimansa), și neglijau în general pătrunzătoarele analize epistemologice inaugurate de buddhiști și genial sistematizate de cel mai constructiv filosof indian buddhist *Dignaga* [22].

Samkhya afirmă că importantă și urgentă e numai o dialectică a realității și o apreciere critică a instrumentelor inteligenței care o revelează. Dacă se citește porțiunile logice din tratatele Samkhya alături de cărțile Nyâya, buddhiste sau mimansâkas — realismul celei dintîi apare oarecum naiv, iar mijloacele epistemologice hotărît insuficiente. *Vyâsa* (sec. VII), comentatorul lui Pantagiali, și *Vijnâna Bhikshu* (sec. XVI) subcomentator de prodigioase capacități speculative — acordă oarecare importanță problemelor logice, deși în niciun caz atenția și valoarea pe care o arată problemelor de psihologie și metafizică *Vyâsa*, totuși are admirabile analize asupra teoriei timpului — arătînd că împărțirea timpului prin aplicarea matematicei e un proces mental ce nu-și are corespondent imediat în realitatea obiectivă, ci e o simplă structură pragmatică, rezultanta uzului cuvintelor *(Yoga Bhâshya, III, 52)*, deși e probabil că ele au fost inspirate de buddhiști, și anume de logicianul *Vasubandhu* [23].

Teoria cunoștinței implică, în filosofia Samkhya, studiul «principiilor» *(tatva)* pentru că *«prin studiul principiilor se obține cunoașterea-completă, definitiv certă și absolută»* (I.K. 64). Aceste «principii» sunt propriu-zis cele douăzeci și șase de elemente ireductibile care constituiesc lumea. Dar filosoficește, ele s-ar putea rezuma astfel: principiul evoluției naturii și a facultăților mentale, teoria efectului existînd potențial în cauză, și teoria cunoștinței — ca să nu mai pomenim principiul fundamental al existenței sufletului și *prakriti*, cu care ne-am ocupat în prima parte a acestui capitol.

La temeiul oricărui travaliu logic indian se află definirea *pramanei*, adică a instrumentelor de cunoaștere, «proba», calea prin care se acceptă sau se refuză

---

* Capitolul V — continuare din nr. 2/1984 al *Revistei de istorie și teorie literară* (n.r.)

[22] Asupra acestor probleme capitale ale logicei indiene, v. Satis Chandra Vidyabhusana *A History of Indian Logic* (Calcutta 1921), care prezintă un imens material, deși cu inevitabile inexactități; A. B. Keith, *Indian Logic and Atomism* (Oxford 1921), tratînd *Nyâya* și Vaisheshika; S. Sugiura, *Hindu Logic* (Philadelphia, 1900), cercetînd materialele păstrate în China și Japonia; H. Ui, *Vaisesika Philosophy* (London, 1917), traducînd și comentînd un important tratat conservat în *Tripitaka* chineză; G. Tucci, *Buddhist works on Logic* (Baroda, 1930), traducînd din Aryadeva și Nagarjuna; G. Tucci, *Buddhist Logic before Dinnaga* (London, 1929) — tratatele generale notate în bibliografie.

[23] *Cf.* Stcherbatzky, *The Central Conception of Buddhism* (London 1923), p. 43.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o cunoştinţă. Aşadar, *Ishwara Krishna* (Karika 4) spune: «Percepţia *(dristam, pratyaksha)*, inferenţa *(anumana)* şi mărturia corectă *(apta vacanam)* sunt cele trei probe».

Percepţia e «cunoaşterea prin simţuri» (Karika 5), iar *Vachaspati Misra*, interpretînd pasagiul, precizează că percepţia e rezultatul procesului mental *(buddhi)* în care *sattva* predomină, şi care se obţine prin ataşarea acelui specific simţ perceptor de obiecte. Cu alte cuvinte, o activitate a simţurilor, orientată către obiecte, mulînd forma lor (expresia e din texte) şi prezentînd aceste forme intelectului (buddhi)[24].

Aceeaşi definiţie o găsim şi în Samkhya Sutras: «*pratyasha* e acea cunoaştere care rezultă din ataşare (la obiecte) şi reprezintă forma lor» (I, 89). *Aniruddha*, comentînd sutra, introduce un element nou, afirmînd că definiţia implică şi «distingerea detaliilor» (traducerea imperfectă a termenului *savikalpaka*, pe care vom încerca să-l precizăm în această pagină).

Psihologia indiană a elaborat două teorii principale asupra percepţiei. Cea dintîi afirmă că actul percepţiei se disociază în două momente: a) *nirvikalpa*, adică percepţia brută, turbure, în care e absent conceptul de clasă şi oricare altă diviziune logică (şi astfel e percepţia copiilor); b) *savikalpa*, percepţia la care colaborează o capacitate raţională care integrează senzaţia în conceptul de clasă şi în experienţa anterioară, obţinîndu-se o percepţie netă. Aceasta e opiniunea lui *Kumarila*, din şcoala Mimansa, care, se pare, a fi inspirat de buddhişti[25]. De asemenea, e acceptată şi de vedantini (în operele tîrzii, ca *Vedantaparibhasha*). Dar buddhiştii iau o poziţie opusă, şi socotesc că cele două momente nu se pot disocia în experienţa percepţiei, deoarece chiar în cea mai primară percepţie există *savikalpa*, prin simplul fapt că e un act cognoscitiv, la care implicit colaborează intelectul. Asupra acestei doctrine au durat polemici de veacuri, în India, care au precizat admirabil noţiunile şi au contribuit la definirea poziţiilor fiecărui sistem.

Se pare că, cel puţin în *Ishwara Krishna* şi întîii săi comentatori, cele două momente nu se distingeau. Dar, pentru că problema era deschisă şi fiecare sistem filosofic era obligat să o soluţioneze, Samkhya a rezolvat-o ţinînd seama de structura sa realistă şi afirmînd că ambele momente sunt implicate în percepţie. În ceea ce priveşte *savikalpa*, adică integrarea datului individual în cadrele generale ale materialului de percepţii experimentat şi clasat anterior, *Aniruddha* (la I. 84) răspunde că aceasta se realizează în chiar actul percepţiei, prin colaborarea *memoriei*. (Deşi buddhiştii obiectează, pe bună dreptate, că intervenţia memoriei nu trebuie acceptată în studiul percepţiei, act complet independent şi *sui-generis*). *Vyâsa* (Bhashya, III. 47) precizează că percepţia nu e numai generală[26], căci altminteri cum s-ar putea observa obiectele? Definiţia *pratyaksei* după *Vyâsa* e: «acea *pramana* care se obţine prin afectarea intelectului *(buddhi)* de către lucrurile externe prin vehiculul simţurilor» (Bhashya, I, 7). Adaogă că procesul e orientat îndeosebi către surprinderea particularului.

Vâchaspati Misra (Tattva vaisaradi, III, 47) stabileşte energia specifică a simţurilor şi rolul lor în percepţie. Într-adevăr, dacă cele cinci simţuri cognoscitive n-ar avea fiecare o activitate specifică, intransmisibilă, calităţile specifice n-ar putea naşte niciodată, deoarece intelectul *(buddhi)* nu face decît să lumineze şi să coordoneze datele simţurilor. Simţurile au calităţi specifice, şi rezultatul activităţii lor alimentează intelectul. Altminteri, cum ar putea exista surzi şi orbi? — întreabă *Vâchaspati*.

---

[24] *Vijnâna Bhikshu* (S. Pravachana Bhashya, I, 89) crede că *anumana* e «acea cunoaştere, modificare a intelectului, care se îndreaptă către obiectul cu care e în relaţie». Dar *purusha* nu e influenţat prin această reflecţie. Cf. Vâchaspati Misra (*Samkhya Tattva Kaumudi* 31 şi 138) la Karika 5 51 20.

[25] Cf. *Slokavârtika de Kumarila şi Nyâyabindu* de Dharmakirti. De asemenea, Stcherbatzky, *Erkenntnistheorie und Logik nach der Lehre des spâteren Buddhisten* (München, 1924), cap. «Die Wahrnehmungslehre der brahmanischen Systeme» (p. 190 şi urmare). Influenţa lui *Dignaga* asupra lui Prasaştapada, sistematizatorul logicei Vaisheshika, infirmată de H. Jacobi în *Die indische Logik* (Göttigen, 1901) a fost definitiv stabilită de Stcherbatzky, *Rapports entre la Théorie Bouddhique de la Connaissance et l'enseignement des autres écoles philosophiques de l'Inde* (Muséon, 1912).

[26] Aceasta era opiniunea Vedantinilor, care spuneau că prin percepţie se disting numai calităţile generale ale lucrurilor — sens, existenţă — iar individualitatea lor e «lucrată» prin raţionament. *Kumarila* atacă pe Vedantini în *Slokâvartika*, spunînd că dacă percepţia ar cuprinde numai caracterele generale, n-am putea distinge un bou de un cal, amîndouă obiectele subsumîndu-se aceleiaşi clase a «existenţii» «animalului».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Rezumînd, e evident că prin percepție realismul Samkhyei înțelege o activitate psihică directă asupra obiectelor, un transfer formal în conștiință, iar obiectele există ca atare, nefiind socotite nici senzații, nici momente, nici iluzii. Plecînd de la asemenea premize, e ușor de aflat de ce Samkhya nu s-a preocupat prea mult cu problemele percepției, deoarece afirma validitatea datului printr-o intuiție directă a realității exterioare. Problema a fost, însă, mult dezbătută în India, în urma formidabilei reforme a lui *Dignaga* — și amănunte asupra ei se găsesc în lucrările citate în note.

Inferența sau raționamentul *(anumâna)* corespunde teoriei preponderente în logica Nyâya, și Samkhya n-a contribuit cu nimic la amplificarea ei. Influența buddhistă e inexistentă. E o teorie a inferenții implicînd percepția *(Tattva Kaumudi, 34)* și definiția în *Ishwara Krishna* (sloka VI) e aceasta : *«se fundează pe termenul major și pe termenul minor, și e de trei feluri»* — definiție ininteligibilă fără comentarii și paranteze. Formularea e atît de sumară tocmai pentru că era un lucru universal cunoscut și universal acceptat. Numai «materialiștii» Charvakas negau *anumâna* ca probă *(pramana)* pe temeiul că termenul mediu *(vyapti,* «concomitența permanentă») e el însuși un adevăr ce trebuie justificat prin inferență, și așadar se obține un cerc vițios[27]. Răspunsul lui *V. Misra* la această critică a materialiștilor e atitudinea bunul simț realist. El întreabă cum am putea ști, altminteri, unde se află adevărul, deoarece acesta nu e perceptibil prin simțuri, și vorbele nebunilor ar fi egale cu cele ale oamenilor cu minte dacă n-ar exista un criteriu de verificare. De asemenea, «materialiștii» se contrazic criticînd inferența, pentru că însăși critica lor folosește silogismul și e valabilă numai prin raționament.

Inferența e de trei feluri : 1) a priori *(purvavat)*, cînd efectul se inferă din cauză (ploaia se inferă din prezența norilor) ; 2) a posteriori *(seshavat)*, cînd cauza se inferă din efect (ploaie din umflarea riului) ; 3) *samanyatodrishta*, cînd inferența e de la general la general *(V. Misra, Tattva Kaumudi,* 35). *Vijnâna Bhikshu* (la *S.S.* I, 135) dă o probă din ultimul gen de inferență, afirmînd *gunele* din existența lui *mahat.*

Samkhya Sutras (V. 11) dovedește inexistența lui Dumnezeu din absența unui termen mediu *(vyapti)* între creație și creator. *Mahat* e un efect general, și se inferă dintr-o cauză generală *(gunele)* ; dar nu se poate spune același lucru și despre existența lui Dumnezeu, pentru că efectul (fenomenele) își are cauza în natură *(prakriti)* și e inutil să implicăm un Dumnezeu *(Ishwara)* cu atît mai mult cu cît acesta, dacă ar exista, ar fi imobil și perfect calm, n-ar avea nici o dorință, deci nici aceea a creației.

Între Dumnezeu și Lume nu există o relație organică, o «invariabilă concomitență» *(vyapti)*, așadar din existența Lumii nu se poate deduce existența lui Dumnezeu[28].

Inferența slujește în Samkhya la dovedirea existenții principiilor *(tattva)* și ea e implicată în travaliul metafizic pe care l-am expus în partea I-a a acestui capitol. Una din trăsăturile specifice ale sistemului, *pluralitatea sufletelor*, e justificată de asemenea prin inferență. Samkhya pleacă de la un adevăr acceptat în India : că au existat oameni care s-au liberat prin cunoaștere, și ei sunt înțelepții (Kapila, Asura, etc.) sau *rishis* ale căror legende abundă în epică și în Purane. În același timp, durerea existenții e un dat cotidian, și această durere dovedește ignoranța, adică robia iluzorie a sufletului. Acum, dacă ar exista un singur suflet — conștiința Universală, Brahman identic cu Atman (cum afirmă *Upanishadele* și *Vedanta)* — cînd cei dintîi suflet s-ar libera de iluzia fenomenică, aceasta ar determina liberarea tuturor sufletelor, pentru că esența fiind una și aceeași n-ar putea exista în același timp în două stări complet opuse. Samkhya e nevoită, astfel, să accepte o pluralitate infinită a sufletelor și interpretează textele sacre — care afirmau existența unui singur suflet — spunînd că aici se înțelege *unitatea*

[27] *Cf.* G. Tucci, *Linee di una storia del materialismo indiano* (Roma, R. Accademia dei Lincei, 1924) și prodigioasa enciclopedie polemică buddhistă *Tattvasangraha* a lui *Santaraksita* cu comentariul lui *Kamalasila* (Gaekward Oriental Series, 2 col. Baroda 1929), unde se găsesc materiale noi, nefolosite de Tucci.

[28] — Ateismul Samkhyei e singurul caracter pregnant care o deosebește de Yoga, sistem care acceptă existența lui *Ishwara* și-i socotește punctul în care yoghinul își poate fixa meditația sa discriminativă, atingînd *mukti*. (V. studiul nostru în *Ricerche Religiose*). Încolo, fizica, psihologia și metafizica ambelor sisteme sînt aproape identice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de clasă, iar nu *unitate individuală* (Vijnâna Bhikshu, introducere la *Samkhya Sustras*). Există un singur suflet în sensul că esența tuturor *purusha* e aceeași, și e opusă naturii *(prakriti)*.

Deși cu reale capacități metafizice și impresionante posibilități de analiză științifică a fenomenelor obiective și a vieții mentale; deși reprezintă efortul maxim al spiritului realist elaborat de problematica indiană — Samkhya n-a putut atinge nici gloria buddhistă nici popularitatea aproape universală a filosofiei Vedanta, care și-a stabilit supremația definitivă îndată după pieirea Buddhismului în India. Poate cauza s-ar găsi în ateismul samkhyast și în aspectul său tehnic, științific, anti-mistic. În același timp, avea de luptat cu spiritul sincretist, cu adversarii care asimilau doctrinele și metodele sale. Însăși Vedanta a asimilat concepția naturii primordiale, *prakriti*, identificîndu-o cu *maya*, iluzia eternă, creatoare a formelor. Motivul identificării *prakriti — maya* se află și în epică.

Samkhya a influențat originile buddhismului și, în creștere, a fost la rîndul său influențată de buddhiști. Peste tot în literatura filosofică indiană — în *Upanishade*, în epică, în Purane, în *tantra*, în mistică — se pomenește de Samkhya și de Kapila, legendarul ei fundator. Istoria școlilor samkhyaste și a interpenetrărilor lor reciproce e prea obscură și încă nestudiată ca s-o rezumăm aici. De altfel, chestiunile istorice nu sunt indispensabile înțelegerii și aprecierii contribuțiilor pur filosofice — și le-am evitat complet în acest studiu.

Capitolul VI. Psihologia yoga

Acest capitol e limitat la discuția conceptului de «experiență sufletească» în Yoga, și la analiza sumară a tehnicei (asceză, meditație, practică) pe care tratatele yogiste o socotesc capabilă de a distruge experiența comun-umană și de a realiza transa meditativă *(samâdhi)*.

În paragraful I se expune interpretarea yoginică a structurii vieții sufletești normale, cotidiene.

În paragraful II se urmărește procesul psihologic al dezrădăcinării acestei structuri prin practica Yoga.

În paragraful III se stabilește noua structură obținută prin procesul meditativ fixat de tehnica respiratorie, structură puținte să atingă *samâdhi* și stările imediat premergătoare.

În ultimul paragraf se găsesc cîteva considerații finale asupra contemplației indiene.

Se înțelege, așadar, că nu vom examina aici rezultatele propriu-zise ale practicei Yoga, așa cum se află ilustrate de yogini. Asemenea studii, pentru a fi la adăpost de diletantism medical sau teosofic, necesită un imens și direct material de observații. În paginile ce urmează ne mulțumim să expunem psihologia Yoga, așa cum e înțeleasă și justificată de literatura filosofică Yoga. Socotim că asemenea expuneri nu sunt lipsite de interes filosofic, din două motive: 1) revelează o concepție psihologică generată de un temperament specific și de un milenar antrenament ascetic, introspectiv, meditativ; 2) readuce în discuție posibilitățile de control asupra dinamicei subconștiente și eficacitatea concentrației. În aceste decenii de superstiții și mistagogi, cînd s-au publicat atîtea compilații lipsite de orice suport textual sau tradițional asupra Yogei — socotim necesar o preliminarie acțiune critică. În afară de cîteva excepții (notate în bibliografie) — excepții care, dealtfel, se mărginesc la simple rezumări sau traduceri filologice — tot ce s-a publicat pînă acum, în Europa, India și America, asupra Yogei e lipsit de garanție științifică sau practică. Nu e posibilă o educație tehnică, yoginică fără ajutorul unui *guru*. Toate tratatele practice în limbile europene sînt caracterizate de o evidentă sterilitate și inutilitate.

1. *Structura vieții sufletești normale.*

Yoga e un sistem filosofic *(darsana)* constituit din trei științe, sau trei grupuri de științe: 1) teoria cunoștinții și logica; 2) psihologia și tehnica (amîndouă implicînd un fond etic); 3) metafizica și soteriologia. Organicitatea sistemului nu suferă prin această diviziune tripartită în aspecte și funcțiuni. Le-am notat aici numai ca să arătăm conjugarea acestor trei științe cu planurile experienței umane.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Într-adevăr, Yoga admite posibilitatea a trei experienţe ce se deosebesc structural, calitativ, între ele, iar nu printr-un coeficient de intensitate sau cantitate. Aceste trei structuri sunt: 1) experienţa falsă, iluzorie, invalidă (eroarea senzorială); 2) experienţa cotidiană, obştească, umană; 3) experienţa ultimă *(samâdhi)*, rezultanta meditaţiei şi practicei Yoga, care conduce pe pragul liberării *(mukti)*, de durerea existenţei *(samsara)*. Să se observe că cele trei diviziuni ale Yogei corespund necesar conceptului de «experienţă» elaborat de acest sistem filosofic.

Logica e menită corectării experienţelor false, a erorilor datorite fie iluziilor aperceptive (d.p. frânghia iluzoriu socotită şearpe), fie unei invalide asociaţii de idei (stîlpul în întunerec crezut duh necurat, etc.). Toate aceste experienţe iluzorii, eronate, se distrug printr-o justă aplicare a simţurilor sau printr-un raţionament valid.

Psihologia, ca ştiinţă a faptelor sufleteşti, se ocupă de experienţa general umană, constituită de ansamblul experienţelor realizate în ordinul natural. E util de amintit aici ceea ce scriam în capitolul asupra Sâmkhyei; că în aceste două sisteme indiene (Yoga—Sâmkhya) faptele sufleteşti sunt înglobate în ordinul natural ca oricare alt fenomen fizic sau biologic; ele sunt manifestări — morfologice deosebite dar esenţial identice — ale aceleiaşi Naturi primordiale *(prakriti)*. Yoga, ca şi Sâmkhya, socoteşte reală orice manifestare naturală, orice moment fizic ca şi orice moment psihic. Ceea ce e ireal, adică fals, e relaţia dintre aceste fapte şi suflet, o falsă relaţie *(upâdhi)*, o identitate invalidă, izvorită din ignoranţa metafizică. Experienţa cotidiană, a existenţii general umane, deşi e validă logiceşte şi psihologiceşte — e falsă metafiziceşte, pentru că se atribuie sufletului. Cu acest depozit vast de experienţe just adunate de activitatea senzorială (just adică *natural*, dar vom vedea că ce e «natural» în psihologia cotidiană e «iluzoriu» metafiziceşte) şi clasate de categoriile logice, dar necorectate de adevărul fundamental (sufletul şi soteriologia) — se ocupă psihologia yogică, analizînd astfel activităţile senzoriale, energetica memoriei şi îndrumînd teoreticeşte itinerarul ascetic-practic.

În sfîrşit, a treia experienţă e cea care se obţine prin distrugerea actualei structuri sufleteşti, e generată de roadele meditaţiilor, adică prin suprimarea funcţiunilor senzoriale şi prin stabilirea unui nou şi subtil echilibru fiziologic (printr-un special proces respiratoriu etc.); e o totală palingeneză care nu are nimic comun cu antecedenta structură, şi care poate sluji de vehicul revelaţiei ultime, liberării *(mukti)*. Această stare de transă (traducem provizoriu *samâdhi* prin «transă», deşi aceşti doi termeni nu au comun decît exprimarea pierderei facultăţilor normale) e produsă prin colaborarea gnozei şi practicei, a unei subtile discriminaţii metafizice în esenţa lucrurilor (cosmosul, sufletul, falsa relaţie posesivă dintre suflet şi minte, etc.) şi a unei activităţi tehnice susţinute, urmărind dezrădăcinarea funcţiunilor psiho-fiziologice de toate zilele.

Scopul Yogei e distrugerea celor două experienţe prime (eroarea logică şi eroarea metafizică) şi înlocuirea lor cu o nouă experienţă, calitativ diversă. Aceasta pentru că ,după cum am scris în repetate rînduri, condiţia existenţii umane e dureroasă pentru temperamentul indian şi singurul scop e depăşirea ei.

Vyâsa (ad. Patanjali I,1) împarte astfel stadiile minţii (planuri mentale, *citta bhumi)*: 1. instabilă *(kşipta)*; 2. confuză, obscură *(mudha)*; 3. stabilă şi instabilă *(wiksipta)*; 4. fixată într-un singur punct *(ekâgra)*; 5. complet strunită *(niruddha)*. Dintre aceste stări, primele două aparţin tuturor oamenilor, fiind însăşi dinamica cotidiană, psihomentală. *Vikşipta* se obţine printr-o fixare ocazională a minţii, prin atenţie (de pildă în soluţionarea unei probleme matematice, într-un efort de memorie, etc.) dar ea e pasageră şi nu slujeşte liberării *(mukti)* pentru că nu e obţinută prin Yoga. Adevăratele stări yoginice sunt numai ultimele două.

Dispoziţiile minţii, tot după *Vyâsa* (I, 2) sînt: *prakhyâ* (vioiciune, iluminare), *pravrtii* (activitate, energie), *sthiti* (inerţie) — dispoziţii care se datoresc predominaţiei uneia dintre cele trei *gunas*: *sattva* (puritate, iluminare prin înţelegere), *rajas* (energie) şi *Tamas* (inerţie). Mintea *(citta)* nu e decît un organ natural, dinamic putînd de a suferi obscuritate (cînd e subjugat de *tamas*, pasiune (prin instaurarea gunei *rajas*) şi claritatea raţională conjugată cu puritate morală prin stăpînirea gunei *(sattva)*.

Suprimarea experienţii umane nu e o sarcină facilă, chiar pentru tehnica pe drept reputată a Indiei. După cum vom vedea înlătă, obstacolul principal

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu e trupul cu funcțiunile lui, ci subconștientul, setea de viață, vast receptacul al experiențelor rassei, rădăcini adînci, cîteodată ele însile cadre formale ale experiențelor actuale. Yoginul are de luptat îndeosebi cu partea fluidă, intențională, subconștientă a minții. Evident, ascensiunea practică prin purificări, renunțare și meditații, nu poate începe înaintea unei prealabile luminări teoretice.

Dar iarăș nimic nu poate fi realizat — spun participatorii doctrinei Yoga — fără practică, fără *acțiune (kriya)*, fără *tapas* (energia purificărilor și înfrînărilor ascetice). Cărțile II și III a lui Patanjali sunt închinate cu deosebire acestei activități yogice (purificări, poziții corporale, procese respiratorii, meditații prin fixarea obiectelor, meditație fără obiecte, etc.). Totuși, Vâchaspati Misra (ad II, 1) are grijă să observe : a) că acțiunea *(kriyayoga)* nu trebuie exagerată ca să turbure echilibrul fiziologic al trupului — și b) că nu trebuie executată cu dorința fructelor.

Din acest organic apel către acțiune (înțeleasă ca *realizare practică*, iar nu *aplecare în afară)* se înțelege cît de indispensabilă e experiența yogică. Astfel, în actuala condiție umană e imposibil de valorificat (și chiar de justificat) *samâdhi*, starea ultimă, preliminarie liberării — pentru că *samâdhi* transcende experiența și e numai un «nume» pentru cei care participă, încă, total la experiența general-umană. Dar cei care se hotărăsc, chiar numai pentru un timp, să practice renunțarea valorilor lumești *(vairagya)* și cele dintîi preliminarii tehnice yogice — au posibilitatea să verifice *realitatea* și eficacitatea acestor practice și întrevederea liberării. Vyâsa (ad. I, 49) lămurește deosebirea dintre cunoștința prin *comunicație* (sau inductivă) și cea prin *experiență* (sau «particulară») ; cunoașterea Yogei e inclusă în această cunoaștere nemijlocită. Credința *(shraddha)* vine după cea dintîi realizare (Vyâsa, I, 34) după ce conștiința se convinge direct de eficacitatea terapeuticei Yoga [1].

Trecerea de la starea sufletească cea de toate zilele la stările psihice proprii meditațiilor yoginice se face treptat. Însăși contemplația Yoga — cum vom vedea îndată — consistă din grade diferite *(bhumi*, «planuri», cum le numește Vyâsa) și saltul peste ele nu dă nici un rezultat practic. Anticipația, nerăbdarea, pripeala dorința de a atinge *samâdhi* (fără ca, totuș mintea yoginului să se poată concentra total în Ishwara), acea «dorință individuală» de transă — sunt obstacole, rezistențe obiective în împlinirea scopului. Vyâsa (ad. III, 6) scrie : *«Cînd s-a cucerit un plan* (bhumi) *prin* samyana (samyana *consistă din concentrație, meditație și transă, v. Vâchaspati III, 1) aceasta se aplică celui imediat următor. Nimeni nu poate sări un plan imediat următor* și practica *samyana* referindu-se la un plan superior, fără a fi cucerit planul de jos *(adhara bhumi)*. Și dacă *samyana* nu se realizează, cum se poate revela cunoștința nemijlocită ? Cel care a cucerit, însă, planurile înalte făcînd din Dumnezeu (Ishwara [2]) motivul activității sale, nu are nevoie să practice *samyana* planurilor inferioare, ca cetirea gîndurilor etc. De ce ? Pentru că obiectul acestor *samyane* (inferioare) e deja cucerit prin alte mijloace (meditație în Ishwara). În ceea ce privește natura imediat următoare unui plan oarecare, numai practica Yoga ne-o poate revela. De ce ? Pentru că s-a spus (în sripturi) : *«Yoga trebuie cunoscută prin Yoga ; Yoga se manifestă prin Yoga*, etc.». Tăgăduirea realității experienței yogice sau critica anumitor aspecte, e neavenită din partea unui om care nu are cunoaștere imediată a practicei ; aceasta pentru că stările yogice transcend condiția în care ne aflăm cînd o criticăm [3].

---

[1] De amintit definiția percepției ca «experiență nemijlocită» *(âbhoga)* a unui obiect : âbhoga e o «luminare» *(prajna)* printr-o «percepție directă» *(sâksâtkâra)* a obiectului el însuși. (Vâchaspati Misra, ad. I. 17). Dar percepția ordinară e condiționată de limitarea simțurilor, de obstacole, infirmități, în timp ce yoghinii — în spusa tratatelor — posedă o supersensibilitate specială a simțurilor, asemenea zeilor (zeii indieni sunt suflete, «desincarnați» *(Vâchaspati Misra, Tattva Kaumudi* 30 la *Sâmkhya Karika V.)* Ei pot intra în direct contact perceptual cu forme minuscule *(atomi)* sau enorme *(prakriti)*, *Sâmkhya Sutra* I, 90—91. Discuția pe larg a percepției yoginilor se află în Patanjali *Yoga-Sutra* cartea III.

[2] Discuția asupra teismului Yogei se află în studiul nostru *Il male e la liberazione nella fiosofia Sâmkhya-Yoga (Ricerche Religiose* 1930, n. 2, pp. 200—221).

[3] Necesitatea experienții, a *realizării* prin fapt, e un leit — motiv în India, mai cu seamă în școlile tantrice. *«E lucru femeiesc să te ostenești a stabili superioritatea unui adevăr prin argumente discursive, în timp ce e lucru bărbătesc să cucerești lumea cu propia-ți potențialitate»* (*Tantratattva*, vol. I, p. 125). *«Sakti (potența ce se cere actual zată prin practică) a unui lucru nu așteaptă recunoașterea intelectuală»* (ibid. p. 124). Validitatea experienții se află în propria-i realizare, în *acțiune* : aceasta e idcia de bază a tantrismului (*cf. Sir John Woodroffe, Shâkti and Shâkta*, ed. III, Madras, 1929).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ceea ce se numește «individualitate» umană, «conștiință», «personalitate», etc. e alcătuită dintr-o împletire organică de funcțiuni psihice *(citta vrtti* = «stări mentale», dar în sensul dinamic al expresiei) cari se cer cunoscute și stăpînite de cel care intenționează să practice Yoga. Aceste *vrtti*, însă, nu pot fi controlate și în cele din urmă respinse, înainte de a fi experimentate. Cu alte cuvinte nu te poți libera de existență *(samsara)* dacă nu cunoști nemijlocit viața, și nu poți suprima răul dacă nu l-ai experimentat. Astfel se explică paradoxala teleologie dicotomizată a Creației care, în concepția Sâmkhya-Yoga, slujește atît desfătării cît și liberării sufletului. De fapt, condiția umană, deși dureroasă — nu e desperată, deoarece însuși experiențele se străduesc la liberarea sufletului (funcționarea lor generînd desgust de *samsara* și nostalgia renunțării). Mai mult, numai prin experiențe se obține liberarea, ele sînt vehicul prim și indispensabil. De aceea zeii *(videha*, «desîncarnați») au o condiție de existență inferioară condiției umane și zac din timpuri fără să atingă liberarea completă. Toate acestea probează categoric importanța acordată, de către Yoga, experienții, practicei, realizării. Cunoașterea nu mai e suficientă în ea însăși, cum socotea Sâmkhya ; liberarea nu poate veni prin gnoză, prin revelație metafizică — ci printr-o distrugere propriu zisă a organismului psihic, distrugere care nu se poate împlini nici prin droguri, nici prin brutale operații chirurgicale, nic. prin practici abrutizante, ci prin procesele ce le vom examina îndată.

În analiza globală a «individualității», a sistemului psihic care activează în fiecare om condiționat fiind de anumite variabile, Yoga descoperă următoarele *vrtti* (stări psihomentale) ; *avidya* (ignoranță), *asmita* (sentimentul individualității, al falsei personalități posesive), *raga* (pasiune, atașare), *dvesha* (desgust, aversiune) și *abhinivesha* (dragoste de viață, «voința de a trăi») *(Vyâsa* și *Yoga Sutra* II, 3). Ele nu sunt cinci funcțiuni separate, cinci elemente distincte, ci massa psihică e un tot care se poate specializa și diferența în cinci funcțiuni separate. Toate cinci *vrtti* sunt dureroase *(klesha)* ; așadar toată experiența e *klesha*, fiind manifestarea stărilor mentale. Numai prin Yoga se pot opri aceste vrtti și se poate transcende experiența umană, așadar răul.

Să analizăm puțin aceste stări mentale *(vrtti)*. Cauza lor ontologică, e firește, ignoranța (Y.S.I. 8) și aceasta se înțelege prin ceea ce am scris în capitolul precedent. Ele se transmit prin *vâsanas*, un concept psihologic de maximă importanță în Yoga, și care aici are sensul de : senzații specifice subconștiente, creînd cadre experiențelor. Aceste *vâsanas* sunt impresii subliminale, care condiționează experiența actuală și cea viitoare și, fiind dincolo de pragul conștiinței, constituie un dificil obstacol în liberare *(mukti)* aflîndu-se în stare potențială și cerînd să se actualizeze în realitatea fenomenală chiar după ce yoginul a trecut în altă fază (alt «plan» al desăvîrșirii). *Vâsanas* sunt produse de *vrtti* și produc la rîndul lor *vrtti*, cercul fiind etern, fără început și fără sfîrșit, atît timp cît se acceptă valorile mondene și se poartă sarcina organismului psihic normal.

Aspectul positiv și tehnic al practicilor Yoga se află concretizat în ceea ce se numește *Hatha-Yoka* (cf. excelenta traducere comentată a lui *Hermann Walter, Svâtmârama's Hatha-Yoga Pradipika*, Munich, 1893). Această ramură a Yogei nu se mărginește la regularea higienei trupului nici la o medicină-gimnastică ; ea nu e o știință fiziologică (așa cum se crede în Europa), ci o cale practică în realizarea emancipării, cale care recomandă disciplinarea și stăpînirea absolută a trupului și minții, iar nu distrugerea lor prin contemplație și *samâdhi*, cum îndeamnă *jnâna yoga* (yoga gnostica). Să se observe via asemănare cu alchimia orientală dealtfel, în India, practicanții *Hatha-Yogei* au cunoscut și aplicat alchimia și farmacopeea pentru obținerea trupului perfect.

Hatha Yoga se poate considera o ramură a Tantrei, pentru că află *mukti* în realizare, în voința de putere, în act iar nu în abstractă meditație. Prin trup se realizează *sakti*, nu prin anularea trupului. În conformitate cu aceste principii fundamentale, *Hatha-Yoga* elaborează o foarte interesantă tehnică fiziologică, menită nu să bată recorduri fizice sau sportive, ci să realizeze o virilă și ordonată stăpînire a funcțiunilor fiziologice. Cuvîntul de ordine e practica, exercițiul, aplicarea (sensurilor termenului *abhyâsa*). «*Prin abhyâsa se obține izbînda, prin practică se cucerește liberarea. Conștiința perfectă se cîștigă prin act. Yoga se obține prin activare (abyhâsa)... Moartea poate fi păcălită prin abhyâsa și omul ajunge cuceritorul morții prin practică. Prin practică se capătă puterea profeției (vâk), și însușirea de a merge oriunde : numai prin simpla exercitare a voinții*». (*Shiva Samhita*, (V, 9—11). Despre *Hatha-Yoga*, vezi partea II-a a acestei monografii, capitolul închinat fiziologiei mistice. În acel capitol se va relua problema respirației a pozițiilor contemplative, etc. — însă din punct de vedere istoric. Aici nu ne interesează decît psihologia practicei yogice.

[6] Potențele Karmice se transmit printr-un *anima (linga*, «*corpul subtil*»), ele nu se pot modifica și nu se pot atașa de suflet *(purusha)*. Dar, transmigrarea se face numai prin forțele și potențele din *anima*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1937

«Vâsanas sunt izvorîte din memorie» scrie Vyâsa (ad. Y.S.IV. 9); aceasta e dovada caracterului lor subliminal. Viața e o descărcare de *vâsanas*, manifestată prin *vrtti*; traducînd în terminologia psihologică, experiența existenții e o continuă actualizare, în procese și acte, a subconștientului. *Vâsanas* predispun caracterul specific al fiecărui individ, după densitatea *klesha*, după ereditate și conform cu algebra karmică. Tot ce definește specificitatea, individualitatea intransmisibilă a fiecărui ins, ritmul instinctelor, valorificările instituțiilor etc. — sînt produse de *vâsanas* de subconștientul care se transmite din generație în generație (limbaj, moravuri, civilizație: transmisiune istorică) după cum se transmite personal (transmigrare karmică [4]). O bună parte din materialul prezent în existența noastră e numai moștenire rasială, intelectuală — forme de acțiune și gîndire creiate de exercițiul *vâsanas*. Aceste elemente subconștiente determină itinerariul majorității oamenilor. Numai prin Yoga ele pot fi cunoscute, controlate și «arse».

Acțiunile *(karmah)* sunt suportate de *kleshas*, și *kleshas* de acțiuni, scrie Vâchaspati Misra (ad II. 3), și relația aceasta ciclică trebuie înțeleasă în același sens ca relația *klesha-vrtti-vâsana*. Dealtfel, Yoga rezumă astfel interdependența psihică a conștiinții normale: acțiunile *(karmah)* sunt isvorîte din stări mentale *(vrtti)* și produc la rîndul lor *vrtti*. Stările mentale sunt kleshas. Ele însămînțează *vâsanas*, potențe *subconștiente*, energie specifică subliminală care condiționează morfologia specifică a stărilor mentale individuale, și sunt generate de *vâsanas*. După cum am mai scris, dinamica creatoare *karma-vrtti-klesha-vâsana-karma*, etc. e infinită, și fiind naturală (aparținînd lumii fenomenice, reale, existente, cosmice) nu se poate distruge. «Arderea» acestor stări subliminale — de care vorbește Yoga — înseamnă detașarea eului metafizic *(purusha*, ego transcendent aflîndu-se în contact iluzoriu cu mentalul) de conștiința cotidiană (inteligența, procesul asociativ, sensibilitatea, memoria, etc.). În acel caz, dinamica mentală se reîncarcă în dinamica fizică, oarbă, cosmică (prakriti). *«Slăbirea acestor* kleshas *se împlinește prin reducerea lor în incapacitate de a oferi obstacole în calea dreptei judecăți. Și aceasta e efectul disciplinei Yoga, atît prin procese vizibile cît și invizibile»* (Vijnâna Bhikshu, *Yogasara* cap. II). Între experiența normală și *samadhi* e *un salt* calitativ, care rupe cercul etern *vâsanas-karmas*.

În stările mentale dureroase *(klishta)*, care se poate traduce de asemenea «păcătoase» nu pot exista alte stări *(aklishta)* sau chiar dacă ar exista, nu s-ar putea manifesta, fiind blocate, barate de stările *klishta*. Astfel explică Yoga solidaritatea umanității în rău, în experiența comună, dureroasă — și rezistența opusă de însăși condiția umană mesagiului renunțării. Durerea e un dat general, dar puțini sunt acei care au curajul renunțării și puterea de a parcurge complet itinerariul liberării — pentru că atît timp cît experiența e stăpînită de *klishtas* orice virtute transcendînd valorile lor e blocată, e împiedecată să se obiectiveze actual, pozitiv, e acceptată numai ca o nostalgie, nu ca o experiență. Din această nostalgie pentru izolatele stări pure *(aklishtas* = pure nu în sens moral, ci metafizic, adică transcendînd iluzoriile raporturi psihologice eu-suflet) se ridică dorul de cunoaștere, iar prin cunoaștere natura experienții se revelează, și *klishtas* pot fi înlăturate printr-un înalt proces cognoscitiv *(viveka*, discriminație metafizică; de cîte ori ne referim la «cunoaștere» în sensul pozitiv, implicăm conținutul dat de Yoga: înțelegere metafizică a realităților și a binomului *purusha-prakrti)*. Între stările mentale pure *(aklishtas)* și cele impure *(klishtas)* — adică între viața sufletească de toate zilele și între spontanele, dar izolatele nostalgii pentru liberare — conflictul e permanent, chiar în conștiința neofitului angajat cu izbîndă în asceza meditativă. Aceasta se datorește faptului că *klishtas* rămîn în subconștient, de unde numai o meditație superioară le poate dezrădăcina. Rolul Subconștientului *(samkaras, vâsanas* etc.) în psihologia Yoga e de o capitală importanță, condiționînd întreaga experiență.

[Continuare în numărul viitor]

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FROM THE CONTENTS :

Points of View : *Value and Truth in Romanian Culture* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, D. R. Popescu, Valeriu Râpeanu, Virgil Teodorescu) ; *Panait Istrati's Centenary :* an inedited essay by Vasile Băncilă ; Poetics : *Writing and orality* (Adrian Marino) ; *For a phenomenology of rewriting* (Marian Papahagi) ; Literary Confessions : *Mihnea Gheorghiu ;* Parallel Mirrors : *The Romanian 1848 Movement and German Culture* (Paul Cornea) ; *The Outlaw in South-East European Literatures* (Mircea Muthu) ; Contemporary Profile : *Octavian Paler* (Edgar Papu) ; Inedited texts by *Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Al. Odobescu, I. Negruzzi, V. Voiculescu, T. Vianu ; Why Do I Write ? What Do I Believe In ?* (Nicolae Breban, Constantin Ţoiu) ; Hypotheses : *An Unknown Source of The «Brancovean Anonyme»* (D. Velciu) ; *Opinions and Attitudes* (Şerban Cioculescu, Z. Ornea, Al. Piru, Cornel Regman). In this issue Marin Sorescu comments on *C. Conachi*'s poetry. Our serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate Thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Points de vue : *Valeur et vérité dans la culture roumaine* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, D. R. Popescu, Valeriu Râpeanu, Virgil Teodorescu) ; *Panait Istrati Centenaire :* un essai inédit par Vasile Băncilă ; Poétique : *Ecriture et oralité* (Adrian Marino) ; *Pour une phénoménologie de la récriture* (Marian Papahagi) ; Confessions littéraires : *Mihnea Gheorghiu ;* «Reflets» : *La génération roumaine de 1848 et la culture allemande* (Paul Cornea) ; *Le haïdouk dans les littératures sud-est européennes* (Mircea Muthu) ; Présences contemporaines : *Octavian Paler* (Edgar Papu) ; Textes inédits par *Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Al. Odobescu, I. Negruzzi, V, Voiculescu, T. Vianu ; Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Nicolae Breban, Constantin Ţoiu) ; Hypothèses : *Un source inconnue de l'«Anonyme brancovan»* (D. Velciu) ; *Opinions et attitudes* (Şerban Cioculescu, Z. Ornea, Al. Piru, Cornel Regman). Dans ce numéro, *La poésie de C. Conachi*, choix et commentaires par Marin Sorescu. On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Ansichten : *Wert und Wahrheit in der rumänischen Kultur* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, D. R. Popescu, Valeriu Râpeanu, Virgil Teodorescu) ; *Die Hundertjahrfeier von Panait Istrati :* ein unbekanntes Essay von Vasile Băncilă ; Poetica : *Schriftlichkeit und Mündlichkeit* (Adrian Marino) ; *Für eine Phänomenologie der Variante* (Marian Papahagi) ; Literarische Bekenntnisse : *Mihnea Gheorghiu ;* Widerspiegelungen : *Die «achtundvierziger» Generation und die deutsche Kultur* (Paul Cornea) ; *Der Hajduck in den süd-östlichen Literaturen Europas* (Mircea Muthu) ; Profil eines Zeitgenossen : *Octavian Paler* (Edgar Papu) ; Unbekannte Texte von *Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Al. Odobescu, I. Negruzzi, V. Voiculescu, T. Vianu ; Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Nicolae Breban, Constantin Ţoiu); Hypothesen : *Eine unbekannte Quelle der anonymen Chronik über Brâncoveanu* (D. Velciu) ; *Meinungen und Gesinnungen* (Şerban Cioculescu, Z. Ornea, Al. Piru, Cornel Regman). Marin Sorescu kommentiert in diesem Heft die Dichtung *C. Conachis*. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Точки зрения: *Ценность и истина в румынской культуре* (Зое Думитреску-Бушуленга, Д. Р. Попеску, Валериу Рыпяну, Вирджил Теодореску) ; *Сто лет со дня рождения Панаита Истрати:* неопубликованное эссе Василе Бэнчилэ; Поэтика: *Речь письменная, речь устная* (Адриан Марино) ; *К феноменологии воспроизведения текста* (Мариан Папахаджи) ; Литературная исповедь: *Михнеа Георгиу ;* Параллельные веркала: *Пашоптизм и немецкая культура* (Пауль Корня) ; *Образ гайдука в литературах юго-восточной Европы* (Мирча Муту) ; Портрет современника: *Октавиан Палер* (Эдгар Папу) ; Неопубликованные тексты *Михая Эминеску, И. Л. Караджале, Ал. Одобеску, И. Негруцци, В. Войкулеску, Т. Виану ; Почему пишу? Во что верю?* (Николае Брубан, Константин Цою) ; Гипотезы: *Нераскрытый источник „Анонима Брынковеняску"* (Д. Велчиу) ; *Критические взгляды и мнения* (Шербан Чокулессу, З. Орня, Ал. Пиру, Корнел Регман). В этом номере Марин Сореску комментирует поэзию *К. Конаки. Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (продолжение).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 33, fascicula III, pp. 329—488

Lei 30

NU UITAŢI!
ABONAMENTUL PE 1985 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAŢII

În numărul viitor:

- *O scrisoare pierdută* centenară
- HASDEU contra SLAVICI
- *Fenomenul capitalei literare:* Pierre RIVAS, Manfred GSTEIGER
- OCTAVIAN GOGA alias *Trubadur?*
- Confesiuni literare: Eugen COŞERIU
- Nu CREANGĂ, ci... CARAGIALE!

Administraţia revistei
EDITURA ACADEMIEI
Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro